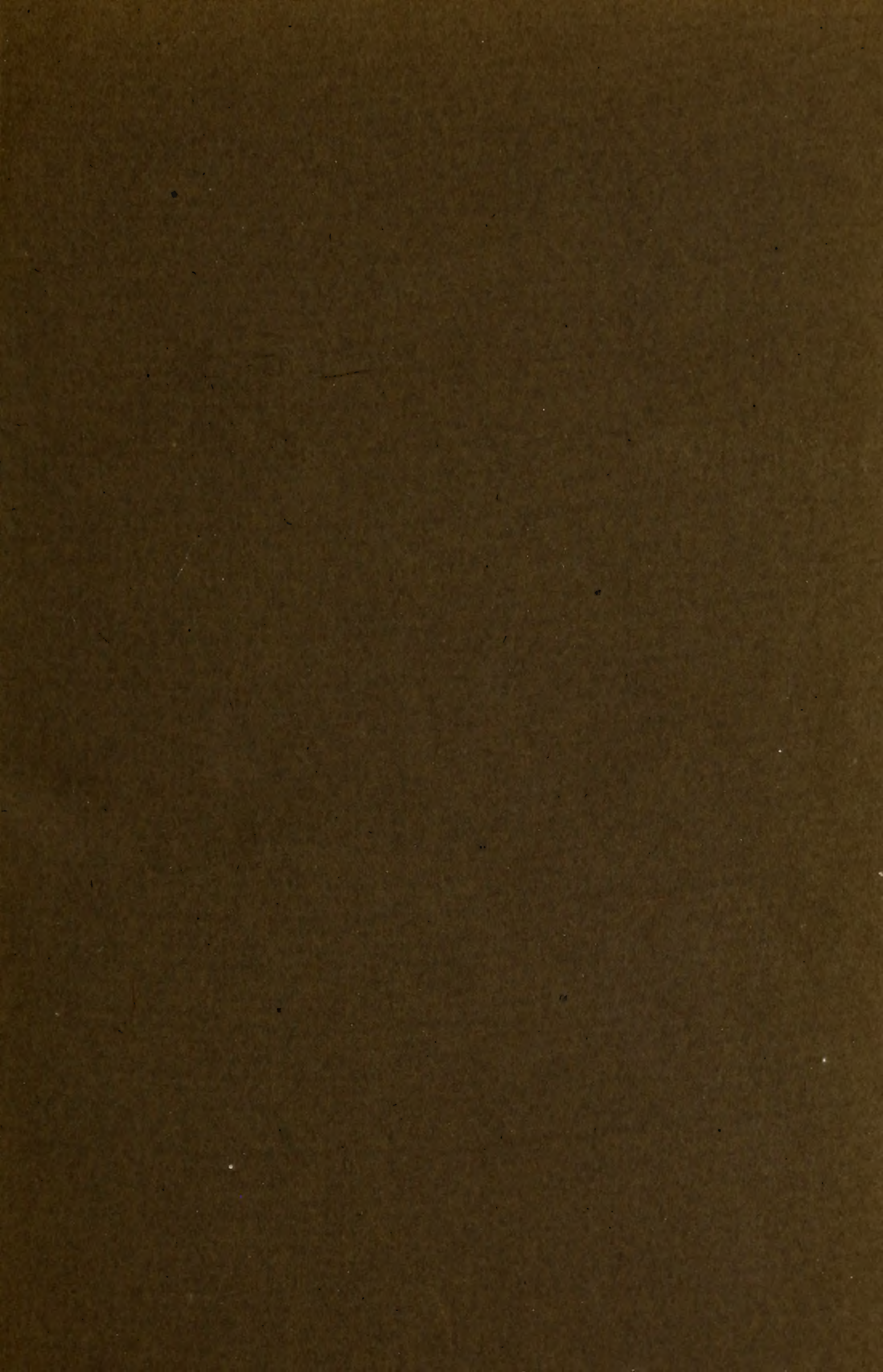
Karl Woermann

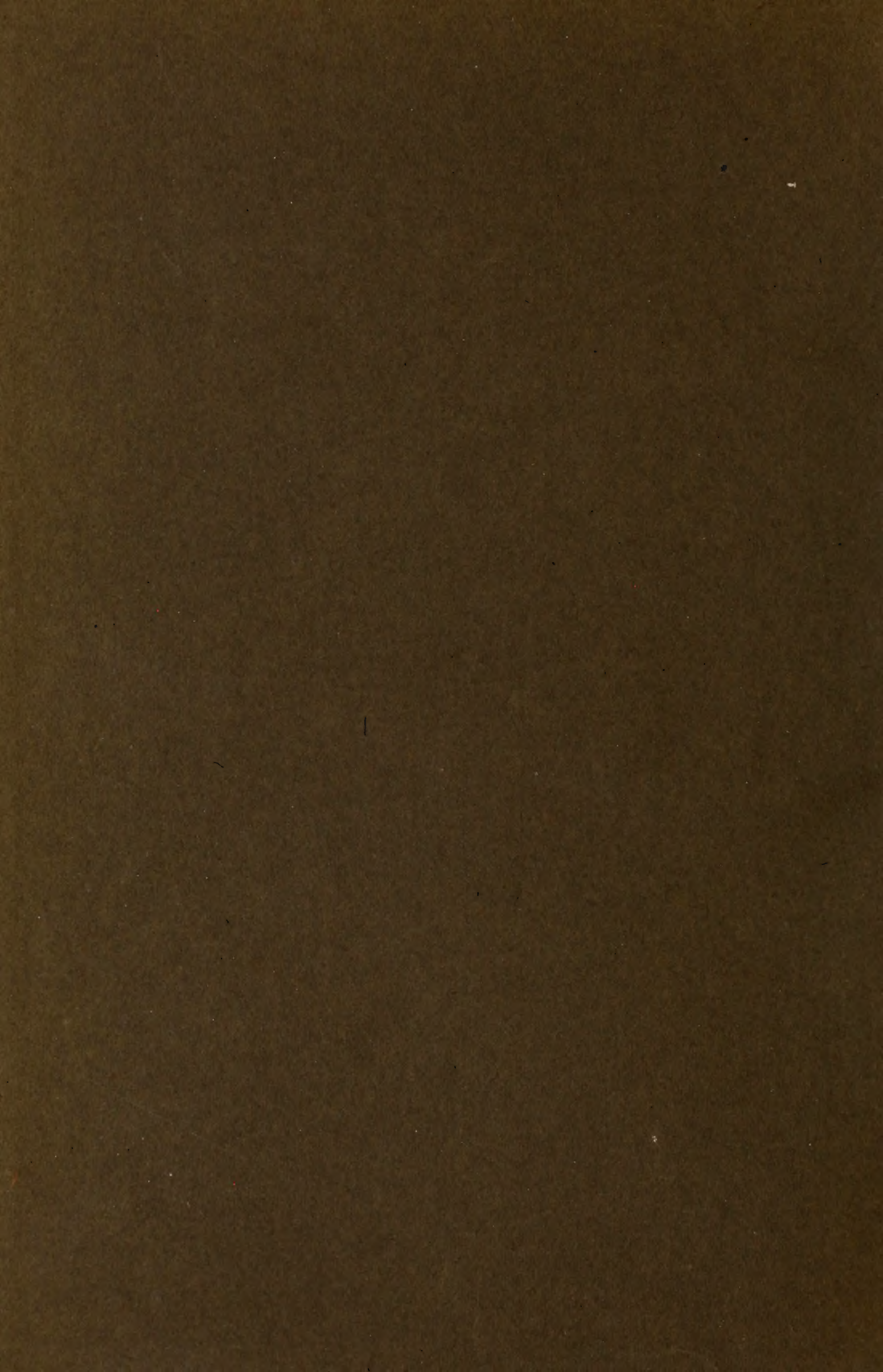
Geschichte der Kunst

Vierter Band

Ältere Neuzeit von 1400 bis 1550

Bibliographisches Institut Leipzig und Wien





Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Band I
Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer

Band II
Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams

Band III
Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters

Band IV
Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550 („Renaissancezeit")

Band V
Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750 („Barock- und Rokokozeit")

Band VI
Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart



Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien

1920

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Vierter Band

Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550
(„Renaissancezeit“)

Mit 337 Abbildungen im Text, 6 Tafeln in Farbendruck und 59 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt

Neudruck



Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien
1920

Vorwort.

Was in den Vorworten zu den ersten drei Bänden der neuen Ausgabe dieses Werkes bereits ausgesprochen worden ist, soll hier nicht wiederholt werden. Die Neuverteilung des Stoffes in unserer neuen, den Fortschritten der Forschung entsprechend vermehrten Auflage hat in diesem vierten Bande die Kunst des Zeitraums vereinigt, der in der Regel als Renaissancezeit bezeichnet wird, wobei das 15. Jahrhundert als Frührenaissance, die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts als Hochrenaissance zu gelten pflegt. Über die Vieldeutigkeit dieser und anderer, von anderen Forschern beliebter Bezeichnungen habe ich mich in der Einleitung ausgesprochen. Um Mißverständnissen vorzubeugen, habe ich es für richtig gehalten, den Inhalt auch der letzten drei Bände nicht in einseitigen Titelbezeichnungen im voraus anzudeuten, sondern, wie auf die Kunst des Altertums die Kunst des Mittelalters folgt, auf diese schlechthin die Kunst der Neuzeit folgen zu lassen, die offensichtlich mit dem 15. Jahrhundert beginnt. Daß die „Renaissancekunst" die ältere Neuzeit, die „Barock- und Rokokokunst" die mittlere Neuzeit, der „Klassizismus, die Romantik und die Moderne" die jüngere Neuzeit umfaßt, ergibt sich dann von selbst.

Mit dem Beginn unserer „älteren Neuzeit" treten übrigens aus der natürlichen Entwickelungsgeschichte der Künste die großen Meister als führende Geister immer sichtbarer hervor. Die Schilderung der weiteren Entwickelung an die bahnbrechenden Künstler und ihre bestimmenden Schöpfungen anzuknüpfen, galt dementsprechend vor einem Menschenalter, als ich dies Buch zu schreiben begann, noch als selbstverständlich. Inzwischen sind bedeutende Forscher für eine Kunstgeschichtschreibung eingetreten, die den „biologischen" Werdegang der Kunst unabhängig von der Künstlergeschichte verfolgt und die einzelnen Künstler und Kunstwerke höchstens als Beispiele anführt, wogegen freilich andere, nicht minder bedeutende Kunstforscher auch neuerdings wieder betont haben, daß der Kunstgeschichte doch nur durch die großen Meister die Wege gewiesen worden seien und jede kunstgeschichtliche Darstellung deshalb von diesen Meistern auszugehen habe. Eine Notwendigkeit, den Gegensatz, der nicht einmal auf verschiedenen Weltanschauungen zu beruhen braucht, so scharf zu fassen, liegt meiner Meinung nach aber doch nicht vor. Die beiden Methoden, die einander ergänzen, müssen, richtig angewandt, zu demselben Ziele führen. Was in der neuartigen, unpersönlichen Methode von jüngeren Forschern, namentlich auf kürzeren Wegestrecken, bereits geleistet worden ist, verdient warme Anerkennung. Es hat unsere kunstgeschichtliche Erkenntnis unzweifelhaft gefördert. Wenn diese Methode aber allein maßgebend würde, so würde sich das Bedürfnis nach einer Kunstgeschichtschreibung, die in den Zeiten der großen Meister von den Künstlern ausgeht, doch alsbald nur um so stärker wieder geltend machen. Jedenfalls habe ich nicht nur keinen Anlaß, sondern nach meiner kunstgeschichtlichen Auffassung auch keine innere Möglichkeit, in der neuen

Auflage meines Buches die Fortpflanzungskraft der künstlerischen Persönlichkeiten, von denen ich nach wie vor ausgehe, aus der Schilderung der kunstgeschichtlichen Entwickelung auszuschalten.

Gegenüber der Fülle der in die europäischen Sammlungen übergegangenen Kunstwerke schon der älteren Neuzeit mußte der Raumersparnis und der Stilerleichterung wegen ein abgekürztes Verfahren bei der Nennung der Sammlungen eingeschlagen werden. Wenn Sammlungen wie das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, die Ermitage in Sankt Petersburg, die Alte Pinakothek in München usw. jedesmal mit ihrer vollen Bezeichnung genannt worden wären, würde hierfür mit Leichtigkeit ein Druckbogen mehr, der besser sachlichen Erörterungen gewidmet wäre, verbraucht worden sein. Bei bekannten und vielgenannten Sammlungen ist daher zunächst oft die Ortsangabe weggelassen worden. Daß das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, daß die Alte und die Neue Pinakothek in München, das Städelsche Institut in Frankfurt a. M., daß das Rijksmuseum in Amsterdam, das Mauritshuis im Haag, das Louvre in Paris, die Ermitage in Petersburg, das Pradomuseum in Madrid, die Brera in Mailand, die Uffizien, der Palazzo Pitti und der Bargello in Florenz, die Galerie Borghese in Rom stehen, ist überall als bekannt vorausgesetzt, noch öfter aber ist im Sinne einer noch entschiedeneren Kürzung nur die Stadt genannt worden, um deren staatliche oder städtische Hauptsammlung zu bezeichnen. „In Berlin" schlechthin heißt demnach, wenn es sich um alte Gemälde handelt, „im Kaiser-Friedrich-Museum", wenn es sich um alte Zeichnungen, Schnitte oder Stiche handelt, „im Kupferstichkabinett". „In München" heißt „in der Alten Pinakothek" oder bei Bilderhandschriften „in der dortigen Staatsbibliothek", „in Paris" bedeutet „im Louvre", „in Dresden" „in der Dresdener Gemäldegalerie", „in Leipzig" „im Städtischen Museum", „in Frankfurt" „im Städelschen Institut", „in Neuyork" im „Metropolitan Museum", „in Wien" „in der Galerie des vormaligen Hofmuseums" oder, bei Bilderhandschriften, „in der Hofbibliothek", „in Madrid" „im Pradomuseum" usw. In allen Fällen, in denen es sich um andere als die staatlichen oder städtischen Hauptsammlungen handelt, ist die nähere Bezeichnung der Sammlung ausgeschrieben worden, so daß ein Zweifel in keinem Falle aufkommen kann.

Meinen Dank für Unterstützung meiner Arbeit habe ich zunächst an jene meiner Fachgenossen in Dresden und in anderen Städten zu richten, denen ich meinen Dank schon in den Vorworten zu den ersten drei Bänden dieses Werkes ausgesprochen habe, insbesondere freundlichen Dank noch an C. G. Heise in Hamburg, H. Kehrer in München und an E. Waldmann in Bremen. Für gütige Überlassung von Abbildungsvorlagen schulde ich z. B. der Holländischen Reichskommission für kunstgeschichtliche Aufnahmen, den Direktionen des Albertinums, des Kupferstichkabinetts und der Abteilung für Baukunst an der Technischen Hochschule in Dresden sowie Herrn M. van Natten im Haag aufrichtigen Dank. Hugo Zehder in Dresden hat mich bei der Herbeischaffung und Bereitstellung des Inhalts der wissenschaftlichen Vorarbeiten auch für diesen Band in dankenswerter Weise unterstützt. Der Verlagsanstalt endlich habe ich für mannigfaches Entgegenkommen, ihrer Schriftleitung für ihre erfolgreiche Teilnahme an der Korrektur und ihre sorgfältige Anfertigung des Registers zu danken.

Dresden, im April 1919.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichnis.

Drittes Buch.

Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Süd- und Osteuropa.

Viertes Buch.

Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen und der Pyrenäen.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Abbildungen im Text.

Einleitung.

Das Reich des mittelalterlichen Ringens und Strebens, der mittelalterlichen Wissenschaft und der mittelalterlichen Kunst war nicht von dieser Welt gewesen. In ihrem begeisterten Aufschwung zu überirdischer Herrlichkeit hatte die Menschheit beinahe den festen Erdboden unter den Füßen verloren. Die himmelhohen Gebäude, die sie ihrem Gottesdienste weihte, entkleideten sich in kunstreicher Berechnung der Erdenschwere des Steines, um fast wandlos emporzustreben und, von Luft und Licht durchströmt, ins reine Äthermeer zu münden. Die heiligen Gestalten der mittelalterlichen Bildnerei entäußerten sich ihrer irdischen Leiblichkeit, um, Geistern gleich, mit beseelten Köpfen und Gebärden aus kunstvoll zurechtgezogenen, fast leeren Gewändern hervorblickend, himmlische Wahrheiten zu verkünden. Die Schöpfungen der mittelalterlichen Malerei aber suchten den Beschauer nach Kräften vergessen zu machen, wie die Welt der Erscheinungen sich räumlich auf der Netzhaut unseres Auges widerspiegelt, um in raumloser Einflächigkeit, vom tiefen Blau des Wandgrundes oder vom sonnigen Gold des Tafel- und Buchbildgrundes getragen, nur seelisch zur Seele des Beschauers zu sprechen.

Es war eine entwickelungsgeschichtliche Notwendigkeit, daß die Menschheit sich nach dieser Erhebung über sich selbst auf den Mutterschoß der Erde besann, dem sie entsprossen. Plötzlich aber kam ihr diese Besinnung keineswegs. Sie hatte sich, wie wir gesehen haben (Bd. 3 z. B. S. 352, 356, 359), langsam-stetig aus dem letzten gotischen Jahrhundert des Mittelalters heraus entwickelt; offensichtlich aber war die Wandlung um 1400 überall im Begriffe, sich zu vollziehen. Hinter der Jahrhundertwende liegt das kunstgeschichtliche Mittelalter; vor ihr liegt die kunstgeschichtliche Neuzeit, deren erster großer, in diesem Bande behandelter Zeitraum die nächsten 150 Jahre umfaßt.

Wenn dieser Zeitraum nach neuerem Sprachgebrauch als Zeitalter der „Renaissance", also der „Wiedergeburt" zusammengefaßt wird, so denkt man dabei ebensowohl an die Rückkehr der Kunst zur Natur wie an ihre Rückkehr zur griechisch-römischen Antike, deren Naturanschauung in ihrer besten Zeit jedenfalls unbefangener und unmittelbarer gewesen war als die des Mittelalters. Es scheint, daß der Ausdruck „Rinascita" in bezug auf das Wiederaufleben der Künste zuerst von Vasari, dem italienischen Künstler und Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, wenn auch von ihm schon in bezug auf die Erneuerung der Kunst unter Cimabue (Bd. 3, S. 467), gebraucht worden ist. In seiner französischen Fassung als „Renaissance" ist der Ausdruck, dessen Geschichte Philippi ausführlich behandelt hat, dann in die Kunstsprache aller Völker übergegangen. In Deutschland pflegt oder pflegte man die ganze Kunst des 15. Jahrhunderts als Frührenaissance, die Kunst der ersten 50 Jahre des 16. Jahrhunderts als Hochrenaissance zu bezeichnen, an die man dann, das ganze 17. Jahrhundert mitumfassend, die Zeit des Barockstils anschloß. Wenn jüngere Forscher, den Franzosen und Wölfflin folgend, die Ausdrücke „Früh- und Hochrenaissance" durch die Begriffe der „primitiven" und der „klassischen" Kunst zu ersetzen suchen, so ziehen sie die Grenzen des „Primitiven" in der Kunst unserer Meinung nach zu weit, die des „Klassischen" zu eng.

Wenn wir und andere aber die Kunst des fünfzehnten und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelegentlich mit dem Frühling und dem Sommer oder mit einer Knospen- und einer Blütenzeit verglichen haben, so hat dieser Vergleich selbstverständlich niemals eine wissenschaftlich ergründende, sondern nur eine bildlich erläuternde Geltung beansprucht; und in diesem Sinne dürfen wir ihn auch weiterhin gelten lassen. Für die außeritalienische Kunst des 15. Jahrhunderts ist es übrigens schwer, einen annehmbaren Begriff mit dem Worte „Renaissance" zu verbinden; und selbst in Italien entfalten sich die darstellenden Künste, trotz gelegentlicher Anknüpfungen an die Antike, im 15. Jahrhundert noch bodenwüchsig aus ihrer eigenen mittelalterlichen Vergangenheit. Für unsere Zwecke kommt der Ausdruck „Renaissance" daher zunächst nur für die in Italien wirklich wiedergeborenen Formen der hellenistisch-römischen Bau- und Zierkunst in Betracht.

Von den hervorragenden Kunstforschern, die sich um die Begrenzung des Begriffs der Renaissance bemüht haben, seien hier, außer Philippi und Wölfflin, Jakob Burckhardt, Courajod, Janitschek, Schmarsow, Thode, H. A. Schmidt, Neumann, Geymüller und Cohn-Wiener hervorgehoben. An der Feststellung der unteren Grenze der klassischen Hochrenaissance haben sich außer diesen Männern namentlich noch Dohme, v. Zahn, Gurlitt, Strzygowsky und Frankl beteiligt. Vor allem hat Wölfflin für die Unterscheidung der Seh-, Auffassungs- und Darstellungsformen des 16. von denen des 15. und von denen des 17. Jahrhunderts neue, zum Teil einleuchtende „Grundbegriffe" aufgestellt. Überzeugend, wenn auch nach unserem Bedürfnis etwas zu schematisch, hat er besonders die Entwickelung von der Hochrenaissance zum Barock als Entwickelung vom Linearen zum Malerischen, von der tektonisch-geschlossenen zur freieren Form, von der flächenhaften Tiefenschichtung der perspektivischen Raumgestaltung zur verselbständigten Tiefenrichtung und, beim gemeinsamen Streben zum Ganzen, von der selbständigen Behauptung des Einzelnen zur Alleinherrschaft des einheitlichen Ganzen gekennzeichnet. Nicht aber folgen wir ihm und anderen in der einseitigen Bewertung der „klassischen" Kunst des 16. Jahrhunderts auf Kosten der „primitiven" Kunst des 15. Jahrhunderts, die manchen Kunstfreunden gerade deshalb ans Herz gewachsen ist, weil sie sich noch nicht zum Schema A der Hochrenaissance oder zum Schema B des Barocks hindurchgearbeitet hat, sondern sich bei allem gesunden Stilgefühl frisch und unmittelbar dem Eindruck der Außenwelt und dem Ausdruck der eigenen Innenwelt überläßt.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts sucht sich für ihr unbedingtes Streben nach äußerer und innerer Wahrheit eine eigene neue Gesetzmäßigkeit zu schaffen, die freilich noch nicht überall gleichmäßig gebucht und gegliedert erscheint, aber im Sinne des „Rechtes, das mit uns geboren ist", die engste Fühlung mit der Natur und dem Leben bewahrt.

Auf dem Gebiete der Baukunst, die wenigstens im Norden die Führung jetzt an die Malerei und die Bildhauerei abtrat, trennt Italien sich am entschiedensten vom übrigen Europa. Außerhalb der Apenninenhalbinsel herrschte während des ganzen 15. Jahrhunderts noch der gotische Baustil, wenn seine konstruktive Folgerichtigkeit auch allmählich in dem Streben nach zweckmäßiger Raumbildung und freischöpferischem Auf- und Ausbau unterging. In Italien dagegen griff die Baukunst, die hier schon im vorigen Jahrhundert ohne Vorliebe für die gotische Konstruktion auf die Raumentwickelung hingearbeitet hatte, von mittelalterlichen Nachzüglern abgesehen, jetzt entschieden auf die Formensprache der alten Griechen und Römer zurück. Die Wiedergeburt der Antike, die eigentliche „Renaissance", die im Schrifttum

hier schon hundert Jahre früher angebahnt war, trat somit auch in Italien zuerst im Dienste der Baukunst und der umrahmenden Zierglieder der Bildnerei und der Malerei hervor.

Den Meistern der Malerei und der Bildhauerei aber fiel beim Anbruch des neuen Jahrhunderts diesseits wie jenseits der Alpen die Binde von den Augen, die sie verhindert hatte, die Welt der Erscheinungen offenen Blicks in sich aufzunehmen und wiederzugeben. Ehe es ihnen noch recht zum Bewußtsein gekommen war, worum es sich handelte, hatten sie nicht nur die wirklichen Züge der Menschen mit ihren Unebenheiten und Zufälligkeiten, ihren äußerlichen Schärfen und ihren seelischen Tiefen, sondern auch das wirkliche Aussehen der Landschaften mit ihren Bergen und Flüssen, ihren Burgen und Städten, ihren Bäumen und Blumen entdeckt und verwertet. Anfangs waren es wohl in der Regel nur noch Erinnerungsbilder, wenn auch durch eine schärfere Beobachtung verstärkte Erinnerungsbilder, die die Künstler gestalteten und festhielten. Bald aber sieht man es ihren Schöpfungen an, daß sie wirklich vor der Natur entworfen sind. Was dabei der Bildhauerei, in der Italien die Führung übernahm, noch an Kenntnis der Anatomie fehlte, ersetzte sie durch um so schärfere Beobachtung, der jetzt schon das Modellstehen zu Hilfe kam. Die Malerei aber trat mit der wissenschaftlichen Ausbildung der Perspektive und der allgemeineren Anwendung einer verbesserten Ölmalerei bereits in den Vollbesitz ihrer technischen Hilfsmittel. Es ist bezeichnend, daß die verbesserte Ölmalerei vom Norden, der ein größeres Gefühl für die malerische Beziehung der Einzeldinge zueinander besaß, die Ausbildung der Perspektive aber vom Süden ausging, der ein besseres Verständnis für die Körperbildung und die Raumgestaltung hatte.

Diesseits wie jenseits der Alpen stand die kirchliche Kunst immer noch an der Spitze der Bewegung; die allmähliche Verweltlichung, die sich nicht in Abrede stellen läßt, vollzog sich in Italien vor allem durch die immer unbefangenere Heranziehung der Phantasiegebilde der antiken Mythologie und Dichtkunst, wogegen der Norden sich mehr den Vorgängen aus dem Volks- und Alltagsleben zuwandte. Diesseits wie jenseits der Alpen brachte die Landschaftsmalerei es, eine so große Rolle sie in den Hintergründen spielte, noch immer nicht zur völligen künstlerischen Verselbständigung. Aber hier wie dort erzeugte das Selbstbewußtsein der Beherrscher der Länder wie der Bürger der Städte, verbunden mit jenem Wirklichkeitssinn des Zeitalters, jetzt eine Bildniskunst, wie die früheren Jahrhunderte sie ihrer selbst willen erst in bescheidenen Anfängen gekannt hatten. Das 15. Jahrhundert ist das erste große Blütenalter der Bildniskunst der christlichen Völker, ja man kann sagen, daß die Bildniskunst, die ihrem Wesen nach auf den leiblichen und geistigen Zügen der Einzelmenschen fußt, die Leitmotive für die ganze darstellende Kunst dieses Zeitalters schafft und in sich schließt.

Die Kunst des 16. Jahrhunderts machte dann zunächst in Italien vollen Ernst mit der Wiederanknüpfung an das hellenistische Altertum, mit der Rückkehr zur reinen Schönheit der Formensprache und mit einer künstlerischen Anschauungsweise, die im Menschen das Maß aller Dinge sieht. Erst den italienischen Meistern der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts fiel die völlige Herrschaft über die Formengesetze, durch die die Kunst sich über die Wirklichkeit erhebt, wie ein Geschenk des Himmels in den Schoß. Dem Realismus des 15. Jahrhunderts stellten sie, begeistert und begeisternd, ihren neuen Idealismus gegenüber. In klarer, ruhiger Geschlossenheit und in reinen, sorgfältig abgewogenen Verhältnissen setzten Baumeister, Bildner und Maler ihre Schöpfungen hin.

Die neue italienische Baukunst entwickelte ihren Sinn für gesetzliche Verhältnisse und

edle Formen in immer engerem Anschluß an die altrömische Überlieferung, kehrte ebendeshalb aber nur in Ausnahmefällen von dem dekorativen Stil, der sie schon während des 15. Jahrhunderts beherrscht hatte, zu konstruktiver Wucht und Wahrheit zurück.

Die darstellenden Künstler Italiens sahen die Natur jetzt mit befangeneren, aber mit größeren Augen an als vorher. Die hehren Gestalten des christlichen Himmels, des heidnischen Olymps und der unsterblichen Phantasie, der „seltsamen Tochter Jovis", wollte die neue Zeit hier in Formen dargestellt sehen, die freie Naturwahrheit mit ewiggültiger Schönheit verbanden. Die himmlischen oder irdischen, geschichtlichen oder ersonnenen Begebenheiten sollten, aller überflüssigen Nebenfiguren und alles unnötigen Beiwerks entkleidet, so einfach und ausdrucksvoll wie möglich dargestellt, zugleich aber dem gegebenen Raume nicht nur in der Breiten- und Höhen-, sondern auch in der Tiefenrichtung nach den Schönheitsgesetzen des Rhythmus und Gleichgewichts eingegliedert werden. Daß dabei diese Tiefenrichtung noch in flächigen Parallelschichten hintereinander erstrebt wurde, ist eine wenigstens in der Regel zutreffende Beobachtung Wölfflins, dem man auch zugeben mag, daß die klassische Malerei des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zum malerischen Stil des 17. Jahrhunderts im wesentlichen noch von zeichnerischem Umrißstil beherrscht war, der die Einzelkörper für sich wie in den harmonisch gefügten Zusammenhängen „nach ihrem tastbaren Charakter in Umrissen und Flächen begriff". Alle Einzelheiten wollen noch für sich gewürdigt werden, aber die Hauptsache ist schon jetzt das Streben nach einheitlicher Wirkung des Kunstwerkes. Immer aufs Große, immer aufs Ganze, einheitlich in sich Abgeschlossene ist der Sinn der kurzen Blütezeit der italienischen Kunst dieses Zeitalters gerichtet.

Im Norden ging die neuzeitliche Entwickelung der Kunst des 16. Jahrhunderts immer noch andere Wege. Der Zug zur Vergrößerung und zur Vereinheitlichung der Formensprache machte sich hier, zunächst unabhängig von Italien, in engerem Anschluß an die Wirklichkeit geltend. In der Bau- und Zierkunst erzeugte dann die Verquickung der eingeführten italienischen Renaissanceformen mit dem heimischen spätgotischen Grundgefühl jenen Mischstil der deutschen, französischen, niederländischen und englischen Renaissance, der beinahe einen Stil für sich bildet. In den darstellenden Künsten des Nordens aber, in denen zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Niederlande mit Quinten Metsys und Lukas von Leiden und Oberdeutschland mit Dürer und Holbein an der Spitze der selbständigen Bewegung standen, führte die Bekanntschaft mit der Formensprache Michelangelos und Rafaels die Schilderer geistlicher und weltlicher Geschichten bald zu einer verhängnisvollen Nachahmung der großen Italiener, denen sie die innere Notwendigkeit ihrer Stilwandlung doch nicht nachempfinden konnten, wogegen hier im Sittenbild und in der Landschaft schon im 16. Jahrhundert kühne Pfadfinder auftraten, die die große Naturkunst des 17. Jahrhunderts vorbereiteten.

Erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts beherrschten übrigens die berufenen und auserwählten Künstler nahezu alle technischen Darstellungs- und Ausdrucksmittel in solchem Maße, daß die Weiterentwickelung seit dieser Zeit wirklich nicht sowohl vom künstlerischen Können als vom „Kunstwollen" abhing, dessen zeitlich, örtlich und doch wohl auch naturgesetzlich bedingte Wandlungen maßgebend wurden. Was die Kunst der 150 Jahre von 1400 bis 1550 in Nord- wie in Südeuropa geschaffen, ist bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Grundlage aller Weiterentwickelung geblieben.

Erstes Buch.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen und der Pyrenäen.

I. Die nordwesteuropäische Kunst des 15. Jahrhunderts.

1. Die niederländisch-burgundische Kunst dieses Zeitraums.

A. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Die eigenwillige Jugendfrische der Kunst des 15. Jahrhunderts hat sich trotz der Mangelhaftigkeit ihrer erst allmählich reifenden perspektivischen Kenntnisse, trotz der noch herben Eckigkeit ihrer menschlichen Gestalten und der oft noch harten Brüchigkeit ihrer Gewänderdarstellungen bei der Nachwelt immer wieder durchgesetzt; und immer wieder werden begeisterte Kunstfreunde es nachempfinden, daß die wunderbare Vermählung des keckſten Wirklichkeitssinns mit der zartesten seelischen Empfindung es kaum in einem anderen Zeitalter zu einer so kraftvollen und zugleich so träumerischen künstlerischen Wirkung gebracht hat wie im 15. Jahrhundert.

Dem stärkeren Eigenleben des Dargestellten entsprach überall auch das stärkere Sonderempfinden der Darsteller, die sich als immer selbständigere künstlerische Persönlichkeiten voneinander abhoben; und mit der Ausbildung der Unterschiede der einzelnen Künstler voneinander wuchs natürlich auch die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung der verschiedenen Völker. Wie auf der Kirchenversammlung zu Konstanz (1414—18) zum ersten Male ohne Rücksicht auf die Staatenbildungen nach „Nationen" abgestimmt wurde, wobei neben der deutschen, der französischen, der englischen und der italienischen erst etwas später als fünfte die spanische Nation anerkannt wurde, so schlossen auch in ihren künstlerischen Leistungen zunächst die verschiedenen Völker, schlossen innerhalb der Völker die einzelnen Stämme und Städte sich jetzt immer fester zusammen. Das völkische Gepräge der besten Kunstwerke tritt innerhalb der gemeinsamen Zeitströmung immer schärfer hervor. An der Spitze der künstlerischen Bewegung stehen die Völker, stehen aber auch die Einzelpersönlichkeiten, die ihre Zeit und sich selbst am besten verstanden.

Die Gesamtentwickelung der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts wird sich am organischsten vor unseren Blicken entfalten, wenn wir bei ihrer Betrachtung von dem französisch-germanischen Grenzgebiete ausgehen, das jetzt der einheimischen gotischen Baukunst treu blieb, um sie selbständig weiterzubilden, gerade in den darstellenden Künsten aber sich schon im vorigen Zeitraum an die Spitze der neuzeitlich-realistischen Bewegung gestellt hatte.

Erschien Dijon um 1400 als die künstlerische Hauptstadt des ganzen Herzogtums Burgund, einschließlich seiner niederländischen Provinzen, denen es freilich seine bedeutendsten Künstler verdankte (Bd. 3, S. 368), so übernahmen im Laufe des 15. Jahrhunderts die blühenden Städte der germanischen Niederlande immer selbständiger die künstlerische Führung. Dem niederdeutschen Sprachgebiet gehörten damals, wie heute, ganz Holland, aber auch der größte Teil von Flandern und Brabant an. Der Anteil der schon damals Französisch redenden Niederlande an der Weiterentwickelung der Kunst soll nicht verkleinert und den Herzogen von Burgund und ihren französischen Verwandten sollen ihre hohen Verdienste um die Entwickelung der niederländischen Kunst nicht geschmälert werden; auch soll der gleichzeitigen selbständigen Pariser Kunst durchaus nicht jeder Einfluß auf die burgundisch-niederländische Kunst abgesprochen werden; aber daran, daß in Nordeuropa germanische Niederländer die Hauptträger der großen künstlerischen Bewegung des 15. Jahrhunderts waren, dürfen wir nicht rütteln lassen.


Abb. 1. Das Portal des Krankenhauses zu Beaune. Nach C. Enlart, „Manuel d'Archéologie française".

Blieb die nordische Baukunst des 15. Jahrhunderts auch der Gotik treu, so hatte diese als konstruktivster aller konstruktiven Baustile sich doch überlebt. Das Strebewerk des Äußeren verlor sich hier und da; der reine Spitzbogen wich, vielfach abgewandelt, oft genug kielbogenförmigen und noch flacheren Bildungen; die Kreuzgewölbe wurden immer entschiedener durch Stern- und Netzgewölbe ersetzt; die Bündelpfeiler, deren Dienste immer häufiger, ohne von Kapitellbildungen unterbrochen zu werden, in die Gewölberippen übergingen, aber machten manchmal auch wieder schlanken Rund- oder Achteckpfeilern Platz. Die flammenförmigen oder fischblasenförmigen Maßwerkmuster (Bd. 3, S. 340, 345) waren so charakteristisch für den späteren gotischen Stil des Festlandes, daß die Franzosen ihn nach ihnen als „style flamboyant" bezeichneten. Stabwerk und Maßwerk aber legten sich manchmal als durchbrochene Arbeit wie ein Spitzenschleier über die Wimperge, Fialen und Wände. Die Folgerichtigkeit der „doktrinären" Gotik des 14. Jahrhunderts wurde von freien Eingebungen der Einbildungskraft abgelöst. Daß die meisten Einzelformen dieser Spielart des gotischen Stils, den unsere Schematiker auch wohl als gotisches Barock bezeichnen, in England vorgebildet worden, hat Enlart eingehend begründet. Tatsächlich aber erhielt der Stil in jedem Lande sein besonderes Gepräge.

In dem burgundisch-niederländischen Gesamtgebiet, dessen Bedürfnis nach Kirchenbauten schon einigermaßen befriedigt war, gibt der spätgotische Baustil sich vor allem in weltlichen Bürgerbauten aus. Im eigentlichen Burgund sind spätgotische Kirchenbauten kaum zu verzeichnen. Wohl aber steht auf altburgundischem Boden das schönste Krankenhaus des 15. Jahrhunderts, das sich erhalten hat: das Hospital zu Beaune (Abb. 1), das 1443 von dem berühmten Kanzler Nicolas Rolin gegründet wurde. Reizend ist das geschnitzte Schirmdach seiner Eingangstüre, überaus malerisch aber der Hof mit seinen vorspringenden Holzgalerien und Dacherkern.

Weit reicher tritt die spätgotische Baukunst uns in den rasch zu Reichtum gelangten blühenden Städten der burgundischen Niederlande entgegen. Der großartigste niederländische Kirchenbau dieser Zeit ist die Kathedrale von Antwerpen, von der nur noch der edle Chorbau (Bd. 3, S. 367) im 14. Jahrhundert vollendet worden war. Als Leiter des Baues seit 1406 wird Peter Appelman (gest. 1434) genannt. Die weich gemeißelten Dienste der schlanken Bündelpfeiler des siebenschiffigen Langhauses gehen schon, kaum von leichten Kapitellansätzen unterbrochen, in die Gewölberippen über; aber erst die nach 1425 in Angriff genommenen äußeren Seitenschiffe und das Querhaus sind mit Stern- oder Netzgewölben überspannt. Von den beiden Fassadentürmen blieb der südliche unvollendet, der nördliche aber wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts in immer freier werdenden Formen zu schwindelnder Höhe emporgeführt. Die kaum noch gotische Spitze wurde erst im 16. Jahrhundert draufgesetzt. Als Pfeilerwald von 125 Stämmen bleibt das breitgelagerte Innere, was man auch an ihm aussetzen mag, von mächtiger Wirkung; der vielgetadelte Turm, der die Umgebung der reichen Scheldestadt in meilenweitem Umkreise beherrscht, ist gerade in seinen freien Eigenformen Tausenden ans Herz gewachsen.



Abb. 2. Das Rathaus zu Löwen. Nach Photographie der Photoglob Co. in Zürich. (Zu S. 8.)

Auch an anderen früher begonnenen belgischen Kirchen, z. B. an den Kathedralen Sainte-Gudule zu Brüssel, Sint Baafs (Saint-Bavon) zu Gent und an Sankt Romuald zu Mecheln, wurde während des 15. Jahrhunderts im Sinne der freien Gotik weitergebaut. Von den

belgischen Bauten, die ganz dem 15. Jahrhundert angehören, aber fesseln uns zunächst noch die reichgeschmückte Rundsäulenbasilika zu Diest (seit 1416), die prächtige, durchweg spätgotische Gommariuskirche zu Lier (seit 1425) und die geräumige Michaeliskirche zu Gent (seit 1445), deren Rundsäulen aus weißem Kalkstein sich kräftig von den roten Ziegelgewölben abheben. Als typische spätgotische Kirche Belgiens mit Chorumgang, Kapellenkranz, Bündelpfeilern, Netzgewölben und Fischblasenmaßwerk aber sei der Waltrudisdom in Bergen (Mons) genannt, der um 1450 von Matthäus van Layens begonnen wurde.

In den holländischen Niederlanden schließt sich an die älteren mit Steingewölben bedeckten gotischen Hauptkirchen zu Utrecht, Dordrecht und Kampen (Bd. 3, S. 438) jetzt vor allem noch die fünfschiffige Johanneskathedrale zu Herzogenbusch (1419—50) an, deren Bündelpfeilerdienste ununterbrochen in die Gewölberippen übergehen. Mit Chorumgang und Kapellenkranz ausgestattet, gehört sie zu den vornehmsten Kirchenbauten Hollands. Die meisten Kirchen aber, die dem grünen holländischen Tiefland entsprossen, wie die alten Hauptkirchen im Haag, in Haarlem und in Delft, sind nach wie vor aus Backstein mit Hausteingliederungen erbaut und bewahren jetzt erst recht ihre Rundsäulen und ihre Holzgewölbe.

Vorbildlich und kräftig stellt die weltliche Baukunst der Niederlande sich im 15. Jahrhundert ihrer Kirchenbaukunst an die Seite. Daß Flandern in der reichen Entwickelung des Rathausbaues, der als bürgerlicher Saal- und Hallenbau den Spuren der fürstlichen Schloßbauten folgte, in der Tat vorangegangen war, hat uns schon die reiche, wenn auch noch kirchenähnliche Schauseite des Brügger Rathauses vom Ende des 14. Jahrhunderts (Bd. 3, S. 368) gezeigt. Der nächste Prachtbau dieser Art, das Rathaus zu Brüssel, das gleich 1402 durch Jakob van Thienen begonnen und 1454 durch Jan van Ruysbroeck vollendet wurde, ist schon in breiteren, mächtigeren Massen gelagert. Der Mittelturm aber, unter dem das Eingangstor liegt, steigt, von unten auf aus der Fassade vorspringend, in kirchturmartiger Pracht zu schwindelnder Höhe empor. Eine folgerichtigere Umbildung des Brügger Vorbildes zeigt dann das köstliche, von 1447—63 durch den „Stadtmaurermeister" Matthäus van Layens errichtete Rathaus zu Löwen (Abb. 2), in dem eine Reihe der Besonderheiten des gotischen Stiles des 15. Jahrhunderts in klarster Ausbildung hervortreten. Die Fenster, deren Spitzbogen mit kielförmigen Blendbogen überhöht sind, steigen nicht mehr, wie in Brügge, durch alle Stockwerke empor, sondern halten sich in den Grenzen eines jeden der drei Geschosse der zehnfensterigen, noch ganz in Pfeiler und Fenster aufgelösten Breitseite, deren verwirrende Pracht durch die Folgerichtigkeit ihres Aufbaues geklärt wird.

B. Die niederländische und burgundische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Von Dijon aus hatte die mächtige Bildnerkunst Claus Sluters und Claus de Werwes (Bd. 3, S. 369) um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts nicht nur Burgund, sondern auch weite Strecken Frankreichs erobert. Da aber der Nachwuchs der Schule Sluters großenteils aus geborenen Franzosen bestand, während die Niederländer des 15. Jahrhunderts in den Grenzen ihres engeren Vaterlandes Beschäftigung fanden, so trat jetzt eine ziemlich deutliche Scheidung zwischen der burgundischen und der niederländischen Bildhauerschule hervor.

Den niederländischen Bildhauern in Burgund haben namentlich Kleinclauß und Germain neuere zusammenfassende Untersuchungen gewidmet. In Dijon selbst war Claus de Werwe (gest. 1439), der tüchtige, in Hattem in Holland geborene Neffe des großen Claus Sluter (Bd. 3, S. 369), noch bis über das erste Drittel des 15. Jahrhunderts hinaus an der

Arbeit. Das Grabmal Philipps des Kühnen (Bd. 3, S. 370) wurde unter seiner Leitung erst 1412 vollendet. Die äußerst natürlich gesehenen und lebendig bewegten „Trauernden“ an den Seitenwänden des Sarkophags, de Werwes bestbeglaubigte und köstlichste Arbeiten, sind zum größten Teile daher auch erst Kinder des neuen Jahrhunderts, dessen Geist sie atmen. Als Seitenstück zu diesem Denkmal aber entwarf Claus de Werwe dann noch das Grabmal Herzog Johanns des Unerschrockenen (gest. 1419) und seiner Gemahlin Margareta von Bayern, das neben jenem im Museum zu Dijon aufgestellt ist (Abb. 3); aber eigenhändig kann er, da Johanns Sohn Philipp der Gute erst 1443 auf die Ausführung des Werkes zurückkam, kaum etwas an ihm geschaffen haben. Mit der Vollendung wurde erst 1466 der Provenzale Antoine Lemoiturier (S. 10) beauftragt. Reicher und breiter als sein Vorbild, das Denkmal Philipps des Kühnen, wirkt dieses Grabmal schon dadurch, daß zwei marmorne Liegebilder statt eines auf seiner Platte ruhen; und alle Einzelheiten sind hier eingehender, aber freilich auch weichlicher durchgebildet als dort. Von Claus de Werwe hören wir noch, daß er z. B. an den dekorativen Arbeiten für Saint-Hippolyte zu Poligny und für die Kirche von Bessey-les-Citeaux teilgenommen. Von den kräftig durchgearbeiteten Heiligengestalten von Poligny können die besten, von den sieben Passionsreliefs von 1430 an der Chorwand zu Bessey-les-Citeaux wenigstens der „Judaskuß“ und „Christus vor Pilatus“ vom Meister selbst gemeißelt sein.



Abb. 3. Grabmal Herzog Johanns des Unerschrockenen und seiner Gemahlin Margareta von Bayern von Claus de Werwe im Museum zu Dijon. Nach A. Michel, „Histoire de l'Art“.

Von den übrigen burgundischen Bildwerken, die sich der Schule Sluters und Werwes anschließen, sind zunächst einige ausdrucksvolle bemalte Steingruppen der „Grablegung Christi“ zu nennen. Das Heilige Grab zu Tonnerre, das 1453 von den Brüdern Jean Michel und Georges de la Sonnette gearbeitet wurde, erfreut bei aller Gedrungenheit seiner Gestalten, die ein Erbteil der Schule blieb, noch durch den Wurf seiner Gewänder und die ruhige Durchbildung der schmerzerfüllten Köpfe. Das Heilige Grab von 1490 zu Semur-en-Auxois aber zeigt bereits den schweren Fluß der brüchigen Gewandfalten, dem auch die burgundische Kunst dieses Zeitraums verfiel.

Die französischen Meister, die allgemein zur burgundischen Schule gerechnet werden, sind Jacques Morel von Lyon, dem Courajod einen Aufsatz gewidmet hat, und sein Neffe und Schüler Antoine Lemoiturier. Jacques Morel (gest. 1459) hat seine Kunst unzweifelhaft in Dijon erlernt. Die Hand und der Geist Claus Sluters leben, wenn auch abgeschwächt, in ihr weiter. Nicht erhalten hat sich sein Jugendwerk von 1420, das Grabmal

des Kardinals Saluces in Lyon, auf dem das Liegebild schon durch das des betend Knieenden ersetzt gewesen zu sein scheint; erhalten aber ist, wenn auch in verstümmeltem Zustande, z. B. sein Grabdenkmal Karls I. von Bourbon und seiner Gemahlin Agnes von Burgund in der Kirche zu Souvigny bei Moulins. Um 1448—50 entstanden, zeigt dieses Denkmal die ganze Freiheit, Kraft und Frische, derer die Mitte des 15. Jahrhunderts fähig war.

Antoine Lemoiturier (gest. 1497) war in Avignon geboren, aber ebenfalls in Burgund erzogen. Er gilt als der burgundische Großmeister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wir wissen, daß er 1461 ein Altarwerk für die Peterskirche in Avignon schuf, zwischen 1466 und 1470 aber jenes Denkmal Johanns des Unerschrockenen in der Kartause zu Dijon vollendete, das in seiner weicheren Formensprache in der Tat kaum noch etwas von der Hand Werwes, der es entworfen, verrät. Die übrigen Werke, die die französische Stilkritik ihm ohne Gewähr zuschreibt, sind jedenfalls vortreffliche Schöpfungen der burgundischen Schule dieser Zeit. So vor allem das farbig bemalte, um 1493 vollendete, im Louvre aufgestellte Steindenkmal Philipp Pots (Abb. 4), dessen „Trauernde" als lebensgroße, innerlich bewegte Gestalten die Bahre mit dem Verstorbenen auf ihren Schultern zu Grabe tragen. Es bildet den wirkungsvollen Entwickelungsabschluß der burgundischen Grabbildnerei des 15. Jahrhunderts.



Abb. 4. Antoine Lemoituriers Denkmal Philipp Pots im Louvre zu Paris. Nach A. Michel a. a. O.

Im heutigen Belgien bildete Doornijk (Tournai) im Hennegau schon im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert einen Mittelpunkt bildnerischer Tätigkeit. Im Stile läßt dieser Übergang, wie Koechlin ausgeführt hat, sich besonders in der Grabbildnerei verfolgen. Die ältesten hierhergehörigen Grabsteine, die die knieenden Gestalten der Verstorbenen mit ihren Schutzheiligen unter der Madonna darzustellen pflegen, stehen im Museum zu Arras und in der Kathedrale zu Tournai. Das neue Leben regt sich zuerst in einigen der Stifterköpfe. Aber auch die späteren, in bläulichem Kalkstein ausgeführten Werke dieser Art, die mit derbem Wirklichkeitssinn oberflächlich ausgehauen zu sein pflegen, erhalten ein eingehenderes Eigenleben erst durch die Bemalung, auf die sie, wie die meisten nordischen Bildwerke des 15. Jahrhunderts, berechnet waren. Zu den tüchtigsten dieser Grabbildnisse gehören die des Jacques d'Avesnes und seiner Gattin in Saint-Jacques, die des Colard de Seclin (gest. 1401), des Jehan de Bois und des Eustache Savary in der Kathedrale von Tournai. Es sind kurze Gestalten mit rundlichen Köpfen, in denen Falten und Runzeln betont sind; alle Fortschritte des gereiften 15. Jahrhunderts aber zeigen die großen bemalten Steingestalten der

Verkündigung an der Magdalenenkirche zu Tournai, Maria und der Engel, die Maeterlinck als Schöpfungen des großen, doch nur als Maler bekannten Meisters Roger van der Weyden (S. 25) feierte. Ein wirklicher Meister der Bildhauerschule von Tournai war Janin Lomme, den Bertaux als Hofbildhauer König Karls III. von Navarra nachgewiesen hat. Auf seinem 1416 bestellten Doppelsarkophag in der Kathedrale zu Pamplona ruhen nebeneinander die lebendigen Alabastergestalten des hartzügigen Königs und der weichzügigen Königin; die Sargwände aber schmücken wieder gotische Nischen mit den bekannten trauernden Gestalten. Daß der belgische Meister durch die burgundische Schule gegangen, ist doch wohl wahrscheinlich, wenngleich Bertaux es leugnet.

Über die Bildhauer und Werke der Bildhauerei dieser Zeit im brabantischen und flämischen Belgien sind wir durch Schriften von Marchal, Destrée und de Bosschere gut unterrichtet

In Brügge nahm man gerade um 1400 die Vollendung des bildnerischen Schmuckes des Rathauses wieder auf. Als Brügger Bildhauer von Ruf aber kann Gilles de Blackere genannt werden, dem Philipp der Gute 1434 die Ausführung des Grabmales seiner Gattin Michelle de France in der Genter Kathedrale übertrug. Hier zeigte sich deutlich der aus Burgund zurückströmende Einfluß Claus Sluters. De Blackere selbst führte nur das Liegebild in Alabaster aus; die trauernden kleinen Seitenfiguren schuf Tydeman Maes von Brügge. An Stelle der Trauernden aber treten geschichtliche Persönlichkeiten in der Zeittracht an den Seitenwänden des Sarkophags der Isabella von Bourbon (um 1465) im Chorumgang der Antwerpener Kathedrale hervor.

Zu Ende des 15. Jahrhunderts (1495—1501) führte dann ein Brüsseler Meister, Pieter de Beckere, für Kaiser Maximilian I. in der Liebfrauenkirche zu Brügge das wohlerhaltene Denkmal von dessen schon 1482 verunglückten Gemahlin Maria von Burgund aus. Auf dem Marmorsarkophag, der noch gotisch empfunden, aber an seinen Seitenwänden nicht mehr mit Gestalten Trauernder, sondern mit stammbaumartig umrankten, reich mit Schmelzwerk versehenen Wappenschildern geschmückt ist, ruht, in Erz gegossen und vergoldet, die schlicht lebendige Gestalt der reichsten Ländererbin ihrer Zeit.

Nächst diesen Fürstengräbern beanspruchen die in Holz geschnitzten, bemalten und vergoldeten Altarwerke unsere besondere Aufmerksamkeit. Ihre Entwickelungsgeschichte ist durch die neuere Forschung von Münzenberger und Beißel, von van Even, von Destrée und von Roosval in ein helleres Licht gerückt. Die niederländischen Werke dieser Art unterscheiden sich von den gleichzeitigen deutschen dadurch, daß sie, in Nischenfelder eingeteilt, statt der einzelnen großen Heiligengestalten bewegte Vorgänge aus der Bibel oder der Heiligenlegende in rundplastischen Gruppen darstellen. In jeder Nische ziehen die Wände sich bühnenartig nach hinten zusammen, und alle Lücken im Zusammenhang werden durch das überaus reiche spätgotische Stab- und Maßwerk verdeckt und ausgeglichen.

Zur vollen Reife gelangt dieser Stil in Brüssel und in Antwerpen erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Hauptzeichen der Brüsseler Werkstätten sind eine Balkenlage, ein Hammer oder eine Muschel; die Hauptzeichen der Antwerpener Meister sind die Burg oder die offene Hand. Von den Brüsseler Schnitzwerken stehen auf der Höhe der Entwickelung die schönen Altäre des Brüsseler Kunstgewerbemuseums, von denen einer die hl. Anna selbdritt mit der heiligen Sippe (Abb. 5), ein anderer die Beweinung Christi unter dem leeren Kreuze zeigt. An Roger van der Weydens herbe Formensprache werden wir auch hier erinnert. Die weitere Entwickelung aber läßt sich am besten im Ausland,

z. B. in Schweden, verfolgen, wohin seit 1480 ein schwungvoller Ausfuhrhandel mit niederländischen Werken dieser Art — bis dahin hatte man deutsche bevorzugt — unterhalten wurde. Dem zuletzt genannten Brüsseler Werke schließt sich der eine der beiden Schnitzaltäre im Dom zu Strengnäs an. Beglaubigtermaßen ein Brüsseler Werk der Zeit zwischen 1480 und 1500 aber ist der zweite Schnitzaltar dieser Kirche, der große Passionsaltar „mit dem Knabenkopf". Die Figuren und Gewänder sind noch streng gehalten. „Aber aus den metallisch scharf gebildeten Draperien", sagt Roosval, „läßt der Künstler weiche, milde Gesichter hervorschauen, die in ihrer charaktervollen Durchbildung und Anmut an die lieblichsten Schöpfungen seines großen Zeitgenossen, des Malers Dirck Bouts, erinnern."



Abb. 5. Das Altarwerk von Anderghem im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel. Nach E. Marchal, „La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfévrerie belges. (Zu S. 11.)

In der weiteren Entwickelung tritt dann Jan Borman (1470—1520 genannt) als der Leiter einer großen Brüsseler Werkstatt hervor. Selbst die jüngsten seiner Altarwerke, die besonders in Norddeutschland und Schweden begehrt wurden, sind noch mit gotischem Stabwerk gefüllt; und ihre lebensvollen Nischendarstellungen sind noch leise von der Herbheit des 15. Jahrhunderts umhaucht. Jan Bormans Hauptwerk, der Georgsaltar von Löwen, im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel, wurde 1495 vollendet. Inschriftlich beglaubigt aber ist der bildnerische Teil seines großen, von Schlie veröffentlichten, schon weichlicher durchgeführten Passionsaltars in der Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg, der erst 1522 aufgestellt worden ist. Jans Sohn, Pasquier Borman, leitete die Werkstatt bis 1539; und Pasquiers Hauptwerke, wie sein beglaubigter Schnitzaltar mit dem Martyrium der Brüder Crispin und Crispinianus in der Waltrudiskirche zu Heerenthals, schwelgen bereits in einer malerischen Behandlung des Hintergrundes, vor der die flämischen Bildner des 15. Jahrhunderts noch zurückschreckten.

Von den nennenswertesten Antwerpener Altären gehört der großfigurige Schrein mit der in sich beruhigten Darstellung der Grablegung im Museum des „Steen" zu Antwerpen der zweiten Hälfte, gehört der lebhafter bewegte Pailher-Altar mit dem Stammbaum

Christi und der Kreuzigung im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Den rundlicher ausgeglichenen Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts aber zeigen der Antwerpener Altar von 1524 im Brüsseler und einige charakteristische Werke dieser Art im Stockholmer Museum.

Werfen wir von den burgundischen Südniederlanden einen Blick nach den holländischen Nordniederlanden, von denen Sluter und Werwe ausgegangen waren, so sehen wir die Holzbildnerei hier schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eigene, stillere Wege einschlagen. Tafelwerke von Pit und von Vogelsang haben sie weiteren Kreisen erschlossen. Gerade den gleichzeitigen flämischen Holzschnitzereien gegenüber fällt die schlichte Natürlichkeit ihrer Formen- und Gruppenbildung, die einfache Menschlichkeit ihrer Wiedergabe seelischer Beziehungen und die Bildhaftigkeit der Einordnung ihrer Gestalten in bauliche und landschaftliche Hintergründe auf. Wie einfach die Gruppe der Begegnung Joachims und Annas, wie schön das Bruchstück einer heiligen Nacht mit der Engelmusik im Amsterdamer Reichsmuseum! Wie still und anschaulich die Anbetung des Kindes unter dem Stall mit dem Strohdach (Abb. 6), wie malerisch zusammengeschlossen die Verkündigung im erzbischöflichen Museum zu Utrecht! Man meint schon einen Hauch des Geistes der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu spüren.



Abb. 6. Anbetung des Kindes. Holländisches Holzrelief im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Nach W. Vogelsang, „Die Holzskulptur in den Niederlanden".

Diesen niederländischen Holzschnitzereien mindestens ebenbürtig sind die kleineren niederländischen Metallarbeiten des 15. Jahrhunderts. Dinant, die wallonische Maasstadt (Bd. 3, S. 369), verlor, von den burgundischen Herzogen selbst gezüchtigt, im Laufe des 15. Jahrhunderts seine Führung auf dem Gebiete des Erzgusses. Gegen Ende des Jahrhunderts aber besaß Maastricht, die alte niederdeutsche Maasstadt, in Aert van Maastricht einen angesehenen Gießer, dem z. B. die Liebfrauenkirche dieser Stadt und die Johanniskirche in Herzogenbusch (1492) ihre schönen ehernen Taufbecken, die Viktorskirche in Xanten ihr berühmtes, 1501 gegossenes, in den Phantasieformen der spätesten Gotik prangendes, mit kleinen Heiligenstandbildern geschmücktes Chorgitter verdanken. Den belgischen Bronzestil der Mitte des 15. Jahrhunderts vergegenwärtigen uns am besten einige kleine Bronzestandbilder des Amsterdamer Reichsmuseums, die Destrée und Jan Six wohl mit Recht auf den Brüsseler Bildner Jacob de Copperslagere (Jacques de Gérines, gest. 1462 oder 1463), den Meister des zerstörten Grabdenkmals Louis' de Mâles in Lille, zurückführten. Äußerst lebendig und anmutig, aber noch herb und streng in den Formen, stehen diese Figürchen (Abb. 7) in der Zeittracht dem Stile der großen niederländischen Maler der Mitte des Jahrhunderts näher als alle übrigen erhaltenen Bildwerke Belgiens.

C. Die niederländische und burgundische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Hatte die niederländische Malerei schon im 14. Jahrhundert (Bd. 3, S. 371) eine Hauptrolle in der französischen und in der burgundischen Kunst gespielt, so stellte sie sich jetzt vollends weithin sichtbar an die Spitze der Bewegung. Die Sonderrichtungen, die ihr in Alt-Burgund, in Savoyen und in Frankreich gegenübertraten, beabsichtigten nicht, ihr entgegenzuwirken und vermochten nicht, ihr den Rang streitig zu machen. Was sich von der Malerei des 15. Jahrhunderts im burgundischen Stammland sagen läßt, hat Germain zusammengestellt. Jedenfalls feierte die Malerei jetzt auch in Dijon nicht. Jean Malwel aus dem Gelderlande (Bd. 3, S. 373), dessen Heimat nach Durrieu als „pays d'Allemaigne" bezeichnet wurde, starb erst 1415, Henri Bellechose (Bd. 3, S. 372), der in Brabant zu Hause war, gar erst 1450. Bellechoses Dionysiuslegende im Louvre (Bd. 3, S. 373) war erst 1416 bestellt worden; 1429 malte er eine Verkündigung für die Michaeliskirche in Dijon. Aber erhalten hat sich keines seiner späteren Bilder. Philipp der Gute (1419—67) mutet seinen großen niederländischen Malern nicht mehr zu, sich in Dijon niederzulassen; und sein großer Kanzler Rolin hält sich an Jan van Eyck und Roger van der Weyden.



Abb. 7. Anna von Burgund. Bronzefigur des Jacques de Gérines im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen (Leipzig und München). (Zu S. 13.)

Daß gleichwohl in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in Dijon die Maler eine Rolle spielten, geht schon aus der Urkundenforschung Prosts hervor. Deutlich tritt der Zusammenhang mit der niederländischen Malerei dieser Zeit z. B. in den Heiligengruppen hervor, die in Notre-Dame zu Dijon unter dem Stuck hervorgeholt waren, noch deutlicher in burgundischen Tafelbildern, wie in den anschaulichen Darstellungen des Todes und der Krönung Mariä im Museum zu Lyon und in dem sprechenden Brustbild des Großbastard von Burgund in Chantilly, das früher Memling zugeschrieben wurde. Die meisten der nach 1460 in Burgund entstandenen Bilder schwenken dann ins französische Fahrwasser ein. Als burgundisch im engeren Sinne erscheinen die Freskenreste des Zuges Papst Gregors VII. in der Kathedrale zu Autun und das anziehende, um 1440 entstandene Tafelgemälde der Magdalenenkirche zu Aix, das die „Verkündigung" in einer perspektivisch verkürzten Kirchenhalle darstellt. Die ausgebildete Raumempfindung dieser Bilder knüpft an die französisch-niederländische Entwickelung an, weist in ihrer besonderen Art aber auch nach der gleichzeitigen oberrheinischen Malerei hinüber.

Innerhalb der niederländischen Malerei, deren neues Raum- und Lebensgefühl die ganze Kunst Nordeuropas mit fortriß, können wir die Entwickelung von der Puppe zum Schmetterling so gut wie ausschließlich in der Buch- und in der Tafelmalerei verfolgen. An Wandgemälden fehlte es den niederländischen Kirchen und Schlössern, Rat- und Bürgerhäusern im 15. Jahrhundert freilich keineswegs; aber die Feuchtigkeit des Küstenklimas hat sie bis auf wenige Reste zerstört; und eben diese klimatischen Bedingungen erklären auch die Vorliebe der Niederländer für die Bekleidung ihrer Mauern mit warmen Wandteppichen.



Taf. I. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese.
Handschriftenbild aus den „Heures de Chantilly“ im Museum zu Chantilly.
Nach P. Durrieu, „Les très riches Heures du Duc de Berry“.



Taf. 2. Freuden des Januars.

'Kalenderbild aus den „Heures de Chantilly" im Museum zu Chantilly.

Nach P. Durrieu, „Les très riches Heures du Duc de Berry"

mit denen erst Arras, dann Brüssel, Paris überflügelnd, im 15. Jahrhundert die ganze Welt versorgten. Die niederländische Glasmalerei aber, die Lévy beschrieben, nahm erst im 16. Jahrhundert einen neuen, selbständigen Aufschwung.

Die Handschriftenmalerei der niederländischen Meister im Dienste des französischen Hofes haben wir (Bd. 3, S. 359—360) bereits bis zu den Schöpfungen des André Beauneveu und des Jacquemart de Hesdin verfolgt, die, trotz mancher neuen Züge, ihrer Gesamterscheinung nach noch auf dem Boden des 14. Jahrhunderts standen. Auch Paul (Pol) von Limburg und seine Brüder Jehanequin und Hermand, in deren Bilderhandschriften die Stilwandlung sich offensichtlich vollzog, standen im Dienste des französischen Hofes. Ihr beglaubigtes Hauptwerk ist das berühmte, vor 1416 vollendete Gebetbuch (Stundenbuch) des Herzogs von Berry, das zu den Schätzen des Musée Condé in Chantilly gehört. Als den „roi des livres d'heures“ bezeichnete Delisle es. Durrieu hat es in einem Prachtwerk veröffentlicht. Von seinen 67 großen Bildern und 62 Textbildern rühren 41 große und 24 kleine ganz von den Brüdern Limburg her; einige andere, die sie unvollendet hinterlassen, hat Jean Colombe 1485—86 (S. 58) vollendet, der dann die übrigen neu hinzufügte. In den biblischen Darstellungen Pauls von Limburg und seiner Brüder zittern noch die italienischen Anklänge der Übergangszeit nach. Die Modellierung des Nackten z. B. im Paradiesesbilde (Taf. 1), in dem Adam und Eva innerhalb desselben landschaftlichen Raumbildes viermal auftreten, ist erstaunlich frei und fortgeschritten; aber gerade Durrieu hat den nordisch realistischen Charakter der schlanken Akte hervorgehoben; und in den Kalenderbildern, deren lichten Landschaftsfernen die Schlösser und Städte Frankreichs entsteigen, tritt uns vollends ein bis dahin unerhörter Wirklichkeitssinn entgegen. Wie überzeugend aber auch im Januarbilde (Taf. 2) das Fest in der offenen Halle des Herzogs, hinter dessen Rücken, vom Setzschirm überdeckt, ein mächtiges Kaminfeuer lodert! Ritter, Reisige und Würdenträger drängen sich in langem Zuge aus der Landschaft heran; und unter den links an der gedeckten Tafel Stehenden meint man Paul von Limburg selbst zu erkennen.

Etwas kleiner, aber auch älter und schlichter ist ein zweites, schon zwischen 1405 und 1413 von denselben Künstlern für denselben Herzog von Berry ausgemaltes Stundenbuch, das sich, als die „Heures d'Ailly“ bekannt, im Besitze des Barons Edm. Rothschild in Paris befindet. Seine landschaftliche Darstellung der Errettung eines Schiffes aus einem Seesturm durch den in Wolken erscheinenden hl. Nikolaus ist bereits von atmosphärischem Leben erfüllt. Auch einige der Blätter des Breviars Johanns des Unerschrockenen, das in zwei Stücken (Add. 35311 und Harl. 2897) im British Museum liegt, rühren, wie Winkler gezeigt hat, von Paul von Limburg und seinen Brüdern her. Den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts entstammend, müssen sie das älteste Werk der Brüder sein.

Daß erst die anregende Pariser Luft diese niederländische Buchmalerei zur vollen Entfaltung brachte und ihre eigenartige, hier und da im voraus an die Schule von Fontainebleau erinnernde Formensprache entwickelt hat, soll nicht geleugnet werden. Daß gerade ihre Naturnähe aber germanisch-niederländischer Herkunft war, daran müssen wir auch den Pariser und Wiener Einwendungen Bouchots und Dvořaks gegenüber festhalten. Die bodenwüchsige Kunst der von der Maas durchflossenen germanisch-niederländischen Landschaft Limburg arbeitete sich hier, ohne italienische und französisch-flämische Errungenschaften abzuweisen, zu einer bis dahin ungesehenen Naturnähe hindurch. Wurde Maastricht neben Köln doch auch schon im Mittelalter als ein Hauptsitz der Malerei genannt! Ließ doch schon

Philipp der Kühne in Gent ein Altarbild von Jan van Hasselt ausführen, dessen Geburtsort heute die Hauptstadt der belgischen Provinz Limburg ist, und stammten die großen Bildhauer Claus Sluter und sein Neffe Claus de Werwe (S. 8) doch aus benachbarten niederländischen Gebieten! Vor allem aber war Maaseyck in der Provinz Limburg auch der Geburtsort der großen Neuerer Huberts und Jans van Eyck selbst, in deren Tafelmalerei die neue Richtung ihre ganze Macht und Pracht entfaltete. Von den ihren Tafelbildern vorausgegangenen Handschriftenbildern sind noch einige Buchblätter zu nennen, die die neuere vergleichende Kunstforschung ziemlich einstimmig als Jugendwerke eines der beiden Brüder von Maaseyck selbst ansieht. Sie gehörten zu dem bald nach den „Heures de Chantilly", um 1417, ebenfalls für den Herzog von Berry verfaßten berühmten Gebetbuch, das Graf Durrieu 1903 als „Livre d'Heures de Turin" bekanntgemacht hatte. Einige seiner Blätter haben sich z. B. in der Sammlung Trivulzio zu Mailand erhalten. Der Heimritt des siegreichen, von seinem weißen Roß zur himmlischen Erscheinung emporblickenden Herzogs Wilhelm, am luft- und lichtdurchwobenen holländischen Seestrand (Abb. 8), wirkt mit dem Gedränge lebenskräftiger Gestalten im Vordergrunde und der gefühlsperspektivischen Durchbildung des leicht gewellten, am weißen Sandstrand brandenden Meeres überraschend neuzeitlich; und Bilder wie der Zug der Jungfrauen zum Lamm auf dem Hügel sind von der Hand, die das Genter Altarbild gemalt, kaum zu trennen.



Abb. 8. Der Heimritt Herzog Wilhelms am holländischen Seestrand. Aus dem 1904 verbrannten „Livre d'Heures de Turin" der Turiner Bibliothek. Nach P. Durrieu, „Heures de Turin".

Mannigfaltig und entscheidend sind in der Tat die Neuerungen, die sich in der Tafelmalerei der van Eyck und nach ihrem Vorgang in der ganzen niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts durchsetzen. In ihrem Streben nach voller äußerer und innerer Wahrheit suchte sie natürlich alle neuen technischen Darstellungsmittel, derer sie habhaft werden konnte, ihrer Zeichnung und ihrer Pinselführung dienstbar zu machen.

Eingehend erörtert worden ist die Streitfrage, inwieweit die Brüder van Eyck und ihre

Nachfolger die Gesetze der Linienperspektive, die damals zuerst in Italien wissenschaftlich festgestellt wurden, gekannt und angewandt haben, namentlich durch Kern, der schon den van Eyck eine teilweise Kenntnis und bewußte Anwendung der einfachsten Gesetze der Perspektive zuschreibt, und durch Doehlemann, der in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts nur ein ungefähres perspektivisches Tasten erkennt und höchstens Dirk Bouts eine Ausnahmestellung einräumt. Es handelt sich zunächst um den Fluchtpunkt der senkrecht zur Bildfläche in die Tiefe führenden Linien. Soviel ist sicher, daß schon Jan van Eyck diese Linien in einzelnen Fußboden- oder Deckenflächen richtig oder doch annähernd richtig einem einheitlichen Fluchtpunkt zustreben läßt, verschiedene Ebenen desselben Bildes aber in der Regel noch mit gesonderten Fluchtpunkten ausstattet. Ob der Fortschritt, alle parallelen Tiefenlinien des ganzen Raumes demselben Fluchtpunkt zuzuführen, früher in einem Bilde des Eyckschülers Petrus Christus, wie Kern annimmt, oder des Dirk Bouts gemacht worden, wie Doehlemann meint, ist nicht eben wesentlich. Jedenfalls gehört er erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Landschaftsfernen mit einheitlichem Augenpunkt hat die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts überhaupt noch nicht geschaffen, weiß aber die perspektivischen Mängel durch geschickte Einordnung von Hügeln, Häusern oder Wäldern zu verdecken. Die liebevolle Beobachtung der Wirklichkeit kann hier, wie bei der Gestaltung von Binnenräumen und den Ausblicken aus ihnen, die bewußte Konstruktion manchmal fast ersetzen. Die neuen Reize ihres Helldunkels, ihrer Farbenabtönungen und ihrer Luftperspektive aber verdanken die Tafelbilder der Brüder van Eyck und ihrer Nachfolger ihrer neuen Art der Ölmalerei. Daß die Ölmalerei nicht erst, wie Vasari erzählt, von den van Eyck erfunden, sondern, ganz abgesehen vom Ölfarbenanstrich verschiedener Gegenstände, gelegentlich schon im 14. Jahrhundert zur Herstellung von künstlerischen Gemälden benutzt worden, ist durch neuere Untersuchungen von Eastlake bis auf Berger, Cremer und Dalbon hinreichend erörtert worden. Daß Jan van Eyck aber eine neue Art von Mischung der Farben mit Lein-, Nuß- oder anderen Ölen erfunden, ist allgemein anerkannt. Nach Berger wäre seine Technik eine Mischung von Eigelb mit Trockenöl und Wasser, also eine Art „Öltempera", die von der einfachen alten Gummi-, Ei- oder Feigenmilchtempera ebensoweit entfernt wäre, wie von der breitflüssigen, naß in naß arbeitenden Ölmalerei der späteren Zeit. Eibner hingegen sieht das Entscheidende in der Überlieferung, daß die Malereien der van Eyck nach 1410, ohne gefirnißt zu sein, schon Glanz besaßen und schließt daraus, daß den Ölen, mit denen sie malten, durch Kochen Harze beigemischt wurden, die sie zu Ölfirnis- oder Ölharzfarben gemacht haben. Wie dem auch sei, jedenfalls haben die Brüder van Eyck mit ihrem für Nord und Süd bahnbrechenden Malverfahren nicht nur eine noch nie gesehene Leuchtkraft und Wasserbeständigkeit ihrer Farben erreicht, sondern auch durch die flüssigere Verschmelzung der Farbenübergänge eine zugleich völligere und weichere Modellierung erzielt, als bisher möglich gewesen war. Mit der Fähigkeit, dem leuchtenden Sonnenglanz das Dämmerlicht der Schatten und Halbschatten zu gesellen und die lebenden gerundeten Gestalten überzeugend dem geschlossenen oder landschaftlichen Raum einzuordnen, konnten die niederländischen Maler sich nun unbehindert den Eingebungen ihres äußeren und seelischen Wirklichkeitssinnes überlassen. Die nächste Nähe wie die weiteste, duftigste Ferne wurde mit gleicher Liebe erfaßt und der menschliche Körper in seiner unbeholfenen Nacktheit oder in seiner farbigen Kleiderpracht freilich noch etwas steif und eckig, aber doch mit überzeugender Natürlichkeit auf die Fläche gebannt. Nur allmählich aber

gelang es, die menschlichen Gestalten in ein richtiges Größenverhältnis zu den Gegenständen des Hintergrundes zu setzen. Auge war alles; und die Hand des Künstlers folgte den Entdeckungen und Empfindungen des Auges bis in die feinsten Falten der Haut und der Gewänder, bis in die zartesten stofflichen Unterschiede der Erscheinung des Beiwerks. Aber auch Seele und Empfindung war alles; und die niederländischen Meister dieser Zeit verstanden es, die Gestalten ihres Pinsels je nach der Beschaffenheit ihrer eigenen Gemütsart mit stillerem oder bewegterem Eigenleben zu erfüllen. So wurden die Typen zu Charakteren, die Schemen zu Gestalten von Fleisch und Blut, die Bäume, Berge, Häuser und Ströme zu weithin leuchtenden Landschaften.

Daß uns die Entwickelungsgeschichte der niederländischen Tafelmalerei trotz mancher Lücken heute einigermaßen klar vor Augen liegt, verdanken wir der rastlosen Arbeit belgischer, deutscher, englischer und französischer Forscher. Von den belgischen und französischen Forschern haben Hymans, Fierens-Gevaert, de Fourcaud, Graf Durrieu und namentlich Hulin (G. H. de Loo) klärend gewirkt. Von den englischen Kennern seien Crowe, Conway, Brockwell und namentlich Weale hervorgehoben. Den älteren deutschen Kunstschriftstellern, wie Waagen, Justi, Bode, Scheibler, Tschudi, Friedländer und Kämmerer, reihen sich auf diesem Gebiete unter anderen Voll, Rupp, Heidrich, Winkler und vornehmlich der Österreicher Dvořák an. Für uns kommen vor allem die unter sich oft recht verschiedenen Ansichten Weales, Volls, Dvořaks, Winklers und besonders Friedländers in Betracht, der das reiche Material zuletzt übersichtlich und meistens überzeugend geordnet hat.

Mit den gewaltigsten flämischen Tafelgemälden treten uns zugleich auch die größten altniederländischen Malernamen entgegen. An der Spitze der Meisterschar steht das große Brüderpaar Hubert und Johannes (Jan) van Eyck, deren Geburtsort Maaseyck rein niederdeutschem Sprachgebiete angehört, wie Johannes sich denn auch schon durch den Wahlspruch „Als ick can", den er seinen Bildern mit auf den Weg gab, freudig zu seiner niederdeutschen Herkunft zu bekennen pflegte. Die Angabe, Hubert sei um 1366, Johannes um 1386 geboren, beruht auf Vermutungen. Wahrscheinlich ist ihr Altersunterschied nicht so groß gewesen. Von Hubert hören wir nur, daß er 1425 Bilderentwürfe für den Rat von Gent machte, wo er 1426 während der Arbeit an seinem Hauptwerk starb; Jan ist 1422—24 im Solde des Johann von Bayern, Grafen von Holland, nachzuweisen, trat 1425 in Brügge in den Dienst Herzog Philipps des Guten von Burgund, unternahm 1428—29 für diesen eine Reise nach Portugal und Spanien, ließ sich aber 1430 in Brügge nieder, wo er Ende Juni 1441 starb. Daß Hubert van Eyck der Lehrer seines jüngeren Bruders Johannes war, ist sicher!

Das einzige beglaubigte Werk, an dem beide Brüder, Hubert und Jan van Eyck, gearbeitet haben, ist der mächtige Flügelaltar, der ursprünglich in einer Seitenkapelle der alten Johanneskirche (heute Sint Bavo) zu Gent stand. Das Wunderwerk, das die gewaltigste Schöpfung der ganzen nordischen Malerei des 15. Jahrhunderts geblieben ist, wurde um 1420 von Jodocus Vyt, einem vornehmen Genter Bürger, bei Hubert van Eyck bestellt, aber, wie seine Inschrift aussagt, erst nach Huberts Tode von Johannes 1432 vollendet. In der Genter Kirche steht nur noch die feste Mittelwand, deren drei obere Tafeln Gott-Vater zwischen Maria und Johannes dem Täufer darstellen, während ihre untere Breittafel die „Anbetung des Lammes" und den „lebendigen Wasserbrunnen" der Offenbarung Johannis veranschaulicht. Von den Doppelflügeln befinden sich die unteren Paare und das innere obere Paar im Berliner, das äußere obere Flügelpaar im Brüsseler Museum. Der

Gesamtinhalt des Werkes ist die Geschichte des menschlichen Seelenheils vom Sündenfalle bis zu der himmlischen Herrlichkeit, wie sie sich dem Stifterpaare, das auf der unteren Außenseite der Berliner Flügel andächtig vor den gemalten Standbildern der beiden Johannes knieend dargestellt ist, durch deren Fürbitte erschließen soll. Man sieht, daß die Meister es sich noch nicht versagen mochten, an die vorausgegangenen plastischen Altäre mit gemalten Flügeln zu erinnern. In den prächtig durchgeführten Köpfen der lebensgroßen knieenden







Abb. 9. **Gott-Vater, Maria und Johannes.** Vom Altarwerk der Brüder van Eyck in Sint Bavo zu Gent. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 20.)

Bildnisgestalten spiegelt sich die völlige, aber auch gewohnheitsmäßige Hingabe an das Überirdische ohne innere Erregung wider. Josephson meint diese Stiftergestalten unmittelbar von Sluters plastischen Stiftergestalten am Eingang der Kapelle zu Champmol bei Dijon (Bd. 3, S. 369) ableiten und hierdurch die Untersicht, in der sie erscheinen, erklären zu können. Die vier oberen Tafeln aber stellen, von außen gesehen, ein Gesamtbild der Verkündigung in weitem, mit vielem Beiwerk und mit hellem Straßenfernblick ausgestattetem Gemache dar. Nur die Tiefenlinien der linken Seite der Fußbodentäfelung dieses Gemaches sind mathematisch-perspektivisch gezeichnet. Fürs Auge des Beschauers eine richtige räumliche Wirkung zu erzielen aber ist dem Meister überraschend gelungen. So feiert an der Außenseite

die neue Bildniskunst unten, die neue Raumkunst oben in bescheidenerer Gesamtfärbung ihre Triumphe. Bei geöffneten Flügeln aber strahlt uns von der Innenseite aller zwölf Tafeln eine berauschende Farbenpracht entgegen, der die gediegenste Sorgfalt in der Durchführung entspricht. Ernst und feierlich thront der Allmächtige, dessen geistiges Wesen von der schweren Kleiderpracht fast erdrückt scheint, in der Mitte; ernst und feierlich sitzt Maria, auf ihr Buch geneigt, zu seiner Rechten, sitzt der Täufer mit verkündend erhobener Hand zu seiner Linken (Abb. 9). Auf den oberen Flügeltafeln (Berlin), hinter Johannes und Maria, setzt die himmlische Herrlichkeit sich unter blauem, natürlichem Himmel fort; hinter Maria stehen lebensgroße singende Engel; von den Engeln hinter Johannes spielt einer die Orgel, während die anderen ihre himmlischen Klänge Geigen und Harfen entlocken (Taf. 3). Alle sind in weite, schimmernde, gelb gemalte Goldbrokatmäntel gekleidet; und köstlich spiegelt die seelische Hingabe jedes Einzelnen sich in dem Mienenspiel ihrer gleichmäßig gestalteten, groß und regelmäßig, aber nordisch geschnittenen Köpfe wider. Die beiden äußersten Halbflügel der oberen Reihe in Brüssel aber veranschaulichen den Sündenfall und seine Folgen. Links steht Adam, rechts steht Eva lebensgroß in steingrauer Rundbogennische (Abb. 10). Der mächtigen Gestalt des kurzbärtigen Adam sieht man es an, daß sie unmittelbar nach dem lebenden Modelle gemalt ist. Die glattere und schematischere Gestalt Evas aber ist offenbar nur teilweise nach der Natur gemalt. In dieser Größe, in dieser malerischen Vollendung und mit dieser eindringlichen Wirklichkeitswirkung bis zur Wiedergabe jedes Härchens am Körper waren nackte menschliche Gestalten überhaupt noch nicht dargestellt worden.



Abb. 10. Adam und Eva vom Genter Altarwerk der Brüder van Eyck im Museum zu Brüssel. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Endlich die untere Tafelreihe, die der apokalyptischen Darstellung der Anbetung des Lammes gewidmet ist! Durch alle fünf Tafeln zieht sich unter natürlichem Himmel eine üppige, saftig grünende, mit südlichem Pflanzenwuchs ausgestattete baum- und blütenreiche Felsen- und Hügellandschaft hin, über deren hohem Horizont die Türme und Dächer ferner Städte in die lichten Lüfte ragen. Das Lamm, das Sinnbild des Heilands, steht in der Mitte

Taf. 3. Die beiden Engelgruppen des Genter Altarwerks der Brüder Hubert und Jan van Eyck im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.



Taf. 4. Jan van Eycks „Verlobung des Italieners Giovanni Arnolfini“ in der National Gallery zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

des Mittelbildes, auf dem von langbekleideten Flügelengeln umknieten Altar. Verehrend sind vorn zur Linken die zahlreichen Vertreter des Alten, vorn zur Rechten die ebenso zahlreichen Vertreter des Neuen Bundes, knieend, stehend, heranschreitend, zu wohlgeordneten Gruppen vereinigt. Auf den Flügelpaaren aber kommen, größer in den Vordergrund gerückt, durch wilde Felsenschluchten und blühende Täler noch weitere Scharen herangezogen: nach alten Texten zusammengestellt, von links die Reiter, von rechts die Wanderer, von links die Streiter Christi (Abb. 11) und die gerechten Richter, von rechts die heiligen Pilger mit dem Riesen Christophorus an ihrer Spitze (Abb. 12) und die heiligen Einsiedler, denen Paulus und Antonius voranschreiten. Welche Fülle kräftiger und lieblicher Gestalten in allen diesen Gruppen, welch ruhig beglücktes, in sich befriedigtes Hinstreben zum gleichen heiligen Ziele! Wenn diese ganze untere innere Bilderreihe an einheitlicher Luft- und Linienperspektive auch noch manches vermissen läßt, so hat der Meister hier doch alles so geschickt und mit so viel richtigem Gefühl ineinandergewoben, daß uns das Ganze noch heute als ein Meisterwerk der Verschmelzung landschaftlicher und figürlicher, natürlicher und heiliger Vorstellungen zu einem hochgestimmten künstlerischen Ganzen erscheint.



Abb. 11. Die Streiter Christi vom Genter Altarwerk der Brüder van Eyck im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Außerordentlich schwierig ist die Abgrenzung des Anteiles jedes der beiden Brüder van Eyck an der Ausführung des großen Genter Altarwerkes. Seine Inschrift besagt, daß Hubertus es begonnen, Johannes es vollendet habe. Beglaubigte Bilder Huberts, die uns die Unterschiede seiner Hand von der seines Bruders zeigen könnten, gibt es aber nicht. Es kann sich daher nur um entwickelungsgeschichtliche Vermutungen handeln. Am weitesten nach der einen Seite geht neuerdings Weale, der ehrliche englisch-belgische Forscher, nach dem Hubert das ganze Werk gemalt hätte, bis auf die Flügel mit Adam und Eva, die Jans Werk wären. Am weitesten nach der entgegengesetzten Seite geht Voll, der das ganze Werk Jan van Eyck zuschreibt und höchstens zugibt, daß Hubert die drei großen oberen Mittelgestalten entworfen habe. Die Ansicht Weales, der die Auffassung Seecks am nächsten steht, hat Durand-Gréville rückhaltlos verteidigt und weitergesponnen, und der Ansicht Volls kommt Kämmerer am weitesten entgegen; völlig spruchreif kann die Frage kaum jemals werden. Stilkritisch sind auch wir überzeugt, daß die drei großen oberen Gestalten des Mittelbildes mit ihren schematischeren Typen, ihrer härteren Zeichnung und lichtloseren Modellierung die ältesten des Werkes sind und daher von Hubert herrühren. Den freieren, weicheren, malerischeren Stil Jans kennen wir zur Genüge aus bezeichneten Werken seiner Hand. Dvořak, der die Bilder nach unserem Gefühl am feinsinnigsten zergliedert hat, kommt zu dem Schlusse, daß, außer den drei oberen Mittelbildern, nur die

unteren Gruppen des unteren Mittelbildes von Hubert, alle übrigen Darstellungen, auch die Landschaft der Anbetung des Lammes, von Jan ausgeführt seien. Als Arbeit beider Brüder stellt das gewaltige Werk, das der nordischen Malerei auf ein Jahrhundert die Wege gewiesen, sich selbst uns vor; und als solche können auch wir es bewundern und feiern.



Abb. 12. Die heiligen Pilger vom Genter Altarwerk der Brüder van Eyck im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München. (Zu S. 21.)

Weales und seiner Schüler sowie Hulins Versuche, noch eine Reihe kleinerer Tafelbilder der van Eyckschen Richtung auf Hubert zurückzuführen, sind mit großer Vorsicht aufzunehmen. Zu solchen Bildern gehören z. B. das ungemein reizvolle, stimmungsreiche Bild der Cookschen Sammlung zu Richmond, das die drei Marien am leeren Grabe des Heilands mit neuartiger Betonung des rötlichen Morgendämmerlichts darstellt, und das äußerst liebevoll durchgeführte Bild der Übertragung der Wundmale auf den hl. Franziskus in der Sammlung Johnston zu Philadelphia, dessen Wiederholung Turin besitzt. Aber auch Bilder wie das der in einer Kirche stehenden Madonna in Berlin und die Flügel mit der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht in Petersburg gehören hierher. Friedländer hält die meisten dieser Bilder für Jugendwerke Jans. Andere von Weale und anderen Hubert zugeschriebene Bilder aber, wie z. B. das Dresdener Altärchen, halten auch wir, da wir von den entgegengesetzten Unterscheidungsmerkmalen ausgehen wie sie, nach wie vor für Hauptbilder Jans. Einige unseres Erachtens echte Bilder Jans, die Voll aus dessen Werk streichen zu müssen geglaubt hat, hat Rupp überzeugend verteidigt. Wir nennen nachfolgend nur noch Bilder, die wir für unzweifelhafte Werke Jan van Eycks halten.

Die Reihe der mit des Meisters Namen und der Jahreszahl ihrer Entstehung bezeichneten Bilder, die meist von geringem Umfang sind, beginnt gleich 1432, dem Jahre der Vollendung des Genter Altarbildes, mit dem lebensvollen Brustbilde eines überlegen und wohlwollend zugleich dreinblickenden bartlosen Mannes in rotem Rock und grünem Kopftuch in London. Seine stumpfe Nase, seine starken Backenknochen und dicken Lippen sind scharf betont; die Hände sind in leichtem Helldunkel sorgfältig durchmodelliert. Das nächste Jahr, 1433, bringt ein zweites, nicht so gut erhaltenes Bildnis eines rüstigen Sechzigers mit rotem Turban ebenfalls in London, bringt aber auch die vornehm-mütterliche „Madonna im Gemache" in Ince Hall bei Liverpool. In heilig-stiller Häuslichkeit sitzt Maria in lang und weit am Fußboden ausgebreitetem Gewande mit dem nackten, in einem Buche blätternden Knaben auf dem Schoße da. Sie ist viel zu groß für das Gemach, in dem sie sitzt; aber die raumbildende Kraft von Licht und Schatten ist hier in so feiner, bis dahin ungeahnter Weise verwertet worden, daß die Gestalt und das Gemach innig miteinander verwachsen erscheinen. Diesem Bilde reiht sich dann, wieder in London, das



Taf. 5. Das kleine Altarwerk Jan van Eycks in der Dresdener Galerie.

Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.



Taf. 6. Roger van der Weyden: Der Johannesaltar des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin.

Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl, München.

Wunderwerk von 1434 an, das, in mittelgroßen Maßen, die Vermählung des in Brügge ansässigen Italieners Giovanni Arnolfini (Taf. 4) in sittenbildlicher Auffassung darstellt. In schlicht vornehmem Gemache, dessen Fußboden- und Deckentiefenlinien, jede für sich, annähernd richtig verlaufen, steht das junge Brautpaar Hand in Hand da; der Bräutigam in braunem, mit Pelz besetztem Mantel und hohem schwarzen Hut, die Braut in leuchtend grüner Gewandung und weißem Kopftuch. Weder seine noch ihre Züge verraten innere Erregung, aber ein feierlicher Ernst erfüllt die ganze Darstellung. Der Messingleuchter, der über dem Paare hängt, glänzt in dem Lichte, das durch die links angebrachten Fenster hereinfällt. An der Rückwand des Zimmers aber wird zwischen Arnolfini und seiner Braut ein glitzernder Hohlspiegel sichtbar, in dem der Maler und seine Begleiter, die an der Stelle des Beschauers als Zeugen gegenwärtig zu denken sind, als flüchtige Spiegelbilder erscheinen. Die räumliche Wirkung wird hier vollends durch das Helldunkel, das alles mild erfüllt, gesteigert. Es ist seiner ganzen malerischen Haltung nach ein Jahrhunderten vorgreifendes reifes Kunstwerk.

Die Jahreszahl 1436 trägt, außer dem übel erhaltenen Brustbildnis des Brügger Goldschmiedes Jan de Leeuw zu Wien, Jans wunderbar eindringliches und ausgeglichenes Bild in der Brügger Akademiesammlung, das die hoheitvoll thronende, aber demütig dreinblickende Muttergottes zwischen den hl. Georg und Donatian mit dem knieenden Kanonikus van der Paele zu Füßen des hl. Georg darstellt. Von 1437 stammt die nur grau in grau untermalte hl. Barbara des Antwerpener Museums. Die Jahreszahl 1439 endlich tragen die feine „Madonna beim Springbrunnen" in Antwerpen und das wunderbar sprechende Brustbildnis der Gattin des Meisters in der Brügger Akademiesammlung, das sich, wie alle Brustbildnisse Jan van Eycks, halb nach links gewandt von schlicht dunklem Grunde abhebt.

Außer diesen mit des Meisters Namen und ihrer Jahreszahl versehenen Bildern Jans können zwei andere Gemälde seiner Hand, zufällig das früheste und das späteste seiner nachgewiesenen Tafelbilder, zeitlich eingereiht werden. Das eine ist das ausdrucksvolle Greisenbildnis des Nikolas Albergati in Wien, zu dem das Dresdener Kupferstichkabinett die feine, aus allen Anfechtungen der Kritik siegreich hervorgegangene Originalzeichnung besitzt, die nach Weale schon 1431 nach dem Leben gezeichnet sein muß. Das andere, 1441 entstandene, aber unvollendet gebliebene und verdorbene ist die in offener Rundbogenhalle stehende Madonna mit dem knieenden Stifter in der Sammlung Helleputte zu Kessel-Loo in Belgien, ein durch alte Schriftquellen, einschließlich Vasaris, hinreichend bezeugtes Bild. Zu den besten nur stilkritisch beglaubigten Werken Jan van Eycks, die hier nicht aufgezählt werden können, gehören noch Bildnisse, wie die des Giovanni Arnolfini, des Balduin von Lannoy und des „Mannes mit der Nelke" in Berlin, das Bildnis eines Goldschmiedes in der Gymnasialsammlung zu Hermannstadt, gehören aber auch noch religiöse Darstellungen, wie die „Madonna von Lucca" im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. und die „Madonna des Kanzlers Rolin" im Louvre, das schönste jener Bilder, die den Stifter in offener, eine weite Flußlandschaft beherrschender Halle zu den Füßen der Madonna zeigen. Endlich das feine Altärchen der Dresdener Galerie (Taf. 5), dessen Flügel auf der Außenseite, wieder als grau in grau gemalte Standbilder, die beiden Gestalten der „Verkündigung" zeigen, während sie, geöffnet, mit dem mittleren Bilde das Innere einer dreischiffigen, von zartem Lichte durchfluteten Kirche darstellen. Im Mittelschiff thront Maria mit dem Kinde; im Seitenschiff des rechten Flügels steht die reizvoll jungfräuliche Gestalt der hl. Katharina; im Seitenschiff des linken Flügels kniet der Stifter, hinter dem als sein Schutzheiliger der

Erzengel Michael in Gestalt eines geharnischten edlen Flügeljünglings wacht. Weit schweift der Blick rechts in die duftige, lichtvolle Landschaft hinaus.

Die Malerei war durch Jan van Eyck in der Tat auf einen ganz neuen Boden der Naturanschauung und der ausführenden Technik gestellt worden. Malerisch zu malen hatte man seit der Zeit der alten Griechen vergessen. Jan van Eyck erst lernte und lehrte es wieder.

Der flämischen Schule der aus dem holländischen Grenzgebiet stammenden Brüder Hubert und Jan van Eyck trat gleichzeitig im französischen Sprachgebiet der südlichen Niederlande, dem schon im vorigen Jahrhundert Maler wie Beauneveu und Bellechose (Bd. 3, S. 372) entsprossen waren, offenbar mehr oder weniger an diese anknüpfend, eine südniederländische Malerschule zur Seite, deren Hauptsitz Tournai war. Als angesehener Maler taucht hier in den Urkunden zunächst Robert Campin auf, der 1375 geboren war und 1444 starb. Als Schüler Campins aber werden 1426 und 1427 Jacques Daret und Rogelet de la Pasture genannt, die beide 1432 das Meisterrecht in Tournai erwarben. Daß dieser Rogelet de la Pasture der berühmte Roger van der Weyden ist, der, nach 1400 geboren, seit 1435 Stadtmaler in Brüssel war, 1449 eine Reise nach Italien unternahm und 1464 in Brüssel starb, unterliegt keinem Zweifel. Da Rogers Vater, der Bildhauer war, aus Löwen stammte, ist die flämische Schreibart seines Namens wahrscheinlich die ursprüngliche. Ehe wir uns Roger zuwenden, der schon in Tournai geboren war, müssen wir fragen, ob wir auch Campin und Daret in ihrer Eigenschaft als Maler fassen können. Hulin hat es wahrscheinlich gemacht, daß Robert Campin kein anderer ist als der nach seinen unter sich übereinstimmenden Werken von Hymans, von Bode und namentlich von Tschudi erkannte, nach seinen aus Flémalle stammenden Altarflügeln in Frankfurt benannte „Meister von Flémalle". Diesen hielt man für jünger als Roger, und Weale und Hulin meinten Jacques Daret, andere meinten gar Roger selbst in ihm zu erkennen. Seit man aber eingesehen, daß der Meister von Flémalle, dessen reifes Hauptwerk die Jahreszahl 1438 trägt, älter sein muß als Roger und auf wesentlich anderem Boden steht als dieser, war die Bahn für Hulins wahrscheinlich richtige Vermutung geebnet, daß er Robert Campin selbst sei. In seiner Formensprache und Vortragsweise erinnert dieser „Meister von Flémalle" an Roger van der Weyden oder vielmehr dieser an ihn. Das Verständnis für ein ausgebildetes Helldunkel und die Vorliebe für das Beiwerk spätgotischen Hausrates teilt er mit Jan van Eyck; aber er ist nüchterner und ausdrucksloser als beide. Doch weiß er uns seine heiligen Personen durch die kleinen sittenbildlichen Beziehungen, in die er sie zueinander setzt, menschlich näher zu bringen und seinen Gemächern, ohne sie perspektivisch einwandfrei zu zeichnen, durch die Betonung der Tiefenlinien, durch die plastische Gestaltung der einzelnen, in richtigen Abständen hintereinander angeordneten Gegenstände und durch das oft aus der Tiefe hervorströmende Licht den Schein greifbarer Raumtiefe zu verleihen. Seine einzelnen erhaltenen Werke hat Winkler gesichtet, gesondert und in eine zeitliche Folge zu bringen versucht, die, innerhalb der gesunden, anschaulichen Art, die dem Meister von Anfang an eigen ist, eine Steigerung der Sicherheit seiner Hand, schließlich aber auch den Einfluß erkennen läßt, den sein bedeutender Schüler Roger auf ihn gewinnt. Die Zeit seiner Tätigkeit kann auf 1420—40 geschätzt werden. Seiner ersten Zeit gehört der neuerdings von Fierens-Gevaert und von Heidrich veröffentlichte Altar der Sammlung Mérode in Brüssel an. Das Mittelbild stellt die Verkündigung in einem gut bürgerlich ausgestatteten Gemach mit Kamin, Kaminvorsatz und

Holzbank dar. Auf dem rechten Flügel ist Joseph einsam im Nebengemach mit seiner Zimmermannsarbeit beschäftigt. Auf dem linken Flügel knieen die Stifter, vermutlich die Eheleute Ingelbrechts, im Hofe vor der offenen Holztür, durch die der Engel ins Gemach der Jungfrau gedrungen. Die Gestaltung der drei Räumlichkeiten nimmt vorweg den Blick des Beschauers gefangen. Als Hauptbilder der mittleren Zeit des Meisters gelten die in Wolken thronende Madonna im Museum von Aix-en-Provence, die auch landschaftlich bedeutende „Heilige Nacht“ im Museum zu Dijon und die großen, zwei verschiedenen Altarwerken entrückten Flügelbilder im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Auf dem Dijoner Bilde erkennt man, daß es Nacht ist, freilich nur an der Kerze, die Joseph in der Hand hält. Aber die jahreszeitliche Stimmung ist durch die winterlich kahlen Bäume der weiten Landschaft vortrefflich veranschaulicht. Die lebensgroßen Gestalten der Frankfurter Bruchstücke hingegen sind zum Teil noch mit Goldgrund ausgestattet. Hart, aber vortrefflich modelliert ist der böse Schächer am Kreuz, vornehm statuarisch aufgefaßt sind die Madonna und die hl. Veronika. Das Hauptwerk der späteren, reifsten Zeit des Meisters muß das Altarwerk gewesen sein, dessen beide Flügel sich in Madrid befinden. Auf dem linken, der eine ausführliche Inschrift trägt, ist der Kölner Gelehrte Heinrich von Werle mit seinem Schutzheiligen 1438 dargestellt. In dem Zimmer, das der rechte Flügel wiedergibt, sitzt die hl. Barbara auf einer wohlgeschnitzten Holzbank, hinter der im Kamin ein lustiges Feuer lodert (Abb. 13). Das räumliche Motiv des Mérodeschen Mittelbildes ist hier noch klarer und geschlossener zum Ausdruck gebracht als dort. Vortrefflich ist die Heilige mit dem Raume und seinen Ausstattungsstücken zusammen empfunden. Als Spätwerke des Meisters mag man schließlich die Kreuzigung und das vortreffliche Bildnis eines bartlosen Mannes in Berlin gelten lassen.



Abb. 13. Die hl. Barbara. Rechter Flügel eines Altars des Meisters von Flémalle im Museum zu Madrid. Nach Spemanns „Museum“, Bd. 4, Nr. 149.

Robert Campins Schüler Jacques Daret (Buch von Houtart), der 1418—68 erwähnt wird, ist durch Hulins Nachweis verschiedener Tafeln seines 1434—35 für Saint-Vaast zu Arras gemalten Altarwerkes in ein helleres Licht getreten. Von den vier erhaltenen Tafeln stellen die beiden der Berliner Museen die Heimsuchung und die Anbetung der Könige dar. Die übrigen sind nach Amerika ausgewandert. Die Anlehnung an den Meister von Flémalle ist in den „ziemlich flauen Bildern“ so unverkennbar, daß dieser sich gerade durch sie als Campin selbst erweist. Weitaus der bedeutendere Schüler Campins aber war Roger van der Weyden (nach 1400—1464), der schon in alten Schriftquellen neben Jan van Eyck als einer der großen Begründer der neuen niederländischen Malerei gefeiert wurde. Wie

Jan van Eyck war er bereits selbständig entwickelt, als er vorübergehend im Süden erschien (S. 24). Italienischer Einfluß tritt daher auch höchstens in der Anlage eines seiner Bilder hervor; eher mögen die Quellen seiner Formensprache sich durch Campin bis auf die niederländisch-französischen Meister der Art Malwels und Bellechoses (Bd. 3, S. 372) zurückverfolgen lassen. Roger stellt vornehmlich heilige Geschichten dar, wobei es ihm jedoch weniger um die Geschehnisse als um die seelische Stimmung zu tun ist, die sie auslösen; und dementsprechend bevorzugt er mehr innerlich als äußerlich bewegte Vorgänge. In der Figurenzeichnung strebt er bei aller bildnisartigen, etwas hageren und eckigen Naturwahrheit nach gewählter, geschmackvoller Linienführung; in seiner Raumzeichnung spricht sich ein geringeres perspektivisches Wollen und Verstehen aus als in der des Meisters von Flémalle. Seine Fleischmodellierung ist bestimmt, aber weniger eindringlich als die Jan van Eycks, dessen malerisches Helldunkel auch seiner Raumbildung fehlt. Aber seine ernste, satte, tiefe Farbengebung unterstützt die Seelentiefe, deren Wiedergabe ihm Herzenssache ist. Seine älteren Bilder lehnen sich in ihrer plastischeren Formensprache an den Meister von Flémalle an, die Gemälde seiner mittleren Zeit suchen malerischere Weisen, zuletzt wird er gedankenhafter, aber auch abgerundeter in der Anordnung. Um die Feststellung der Zeitfolge von Rogers erhaltenen Werken, die ungefähr zwischen 1432 und 1462 entstanden, haben sich namentlich Friedländer und Winkler bemüht.

Als ältestes erhaltenes Werk Rogers van der Weyden gilt mit Recht seine packende, auf ein Jahrhundert hinaus vorbildlich gebliebene Kreuzesabnahme im Escorial, deren lebensgroße Gestalten, noch raumlos vom Goldgrund umfaßt, reliefartig hervorzutreten scheinen. So ideell die Typen mit ihren langen Nasen und dünnen Lippen noch gebildet sind, so realistisch sind gerade in ihrer Linienhärte die Bewegungen der Gestalten herausgearbeitet, so ergreifend ist der Ausdruck des Schmerzes in den Gebärden und Mienen der Hinterbliebenen abgestuft. Durchsichtig glashell perlen die Tränen auf den Wangen der Gottesmutter.

Aus den dreißiger Jahren stammt sodann Rogers berühmter Marienaltar von Miraflores, dessen tief empfundenes Mittelbild die Beweinung Christi vor den leeren Kreuzen veranschaulicht, während im linken Flügel die hl. Familie in einem gotischen Gemach, im rechten Flügel die Erscheinung des Auferstandenen bei Maria dargestellt ist. Die Rundbogenumrahmungen, in deren Hohlkehlen grau in grau gemalte plastische Darstellungen wiedergegeben sind, erinnern daran, daß Rogers Vater Bildhauer war. Von dem Original dieses prächtigen Werkes befinden sich der linke Flügel und das Mittelbild in der Capilla real zu Granada. Bekannt ist die kleinere Werkstattswiederholung des Altars in Berlin. Berlin besitzt aber in seinem köstlichen Johannisaltar (Taf. 6), dessen Mittelbild die Taufe Christi, dessen linker Flügel die Geburt, dessen rechter Flügel die Enthauptung des Täufers, von bildnerisch geschmücktem Spitzbogen umrahmt, darstellt, auch ein eigenhändiges Hauptwerk der Frühzeit des Meisters. Wie in allen Werken Rogers ist hier alles selbst ersonnen, anschaulich gestaltet und tief empfunden. Auch die berühmten, leider nicht erhaltenen weltlichen Hauptdarstellungen des Meisters, seine vier geschichtlichen „Gerechtigkeitsbilder" im Stadthause zu Brüssel, wurden schon um 1435 gemalt. Erhalten haben sich diese Darstellungen mit veränderter Zeittracht nur in burgundischen Wandgeweben des Berner Museums. Von den übrigen Bildern Rogers aus den dreißiger Jahren sei nur noch das sprechende Frauenbildnis in Berlin genannt.

Den vierziger Jahren entstammt nachweislich der große Flügelaltar im Krankenhaus

zu Beaune, den Roger um 1445 für Nikolaus Rolin, den Kanzler Philipps des Guten, ausführte. Bei geöffneten Flügeln sieht man eine gewaltige, auf neun Tafeln verteilte, von einer Fülle geistvoller Beziehungen durchflochtene Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bei geschlossenen Flügeln erscheinen in der Mitte, als steingraue Standbilder gemalt, die Schutzheiligen des Spitals, Sebastian und Antonius, links und rechts aber die knieenden, an Lebensfülle dem van Eyckschen Stifterbildnisse freilich nicht ebenbürtigen Gestalten Rolins und seiner Gemahlin. Mély hat nachzuweisen versucht, daß die mitarbeitenden Schülerhände des Dirk Bouts und des Hans Memling in dem Hauptbilde zu erkennen seien. Den vierziger Jahren mögen auch das feine Magdalenenbild des Meisters in London, das köstliche kleine Kreuzigungstriptychon in Wien und das sinnbildliche Kircheninnere mit dem Gekreuzigten und den Sakramenten in Antwerpen angehören. Während Rogers italienischer Reise müssen z. B. die schmerzerfüllte Beweinung Christi in den Uffizien (Abb. 14), die, wie Jähnig gezeigt hat, auf ein Vorbild Fiesoles zurückgeht, und die Vierheiligenmadonna auf Goldgrund in Frankfurt entstanden sein, die den Eindruck italienischer Altarbilder auf den nordischen Meister widerspiegelt. Im Übergang zu den sechziger Jahren stehen dann Rogers Spätwerke. Hierher rechnen wir die leider fast zerstörte große Kreuzigung der Escorial-Sammlung und die Grablegung im Haag, hierher aber vor allem noch zwei feine dreiteilige Altäre in Berlin und in München. In Berlin gehört der Middelburger Flügelaltar hierher, dessen Mittelbild die Anbetung des Kindes mit dem knieenden Stifter Peter Bladelin zeigt, während die Flügel von außen, halb grau in grau, die Verkündigung, von innen in malerischer



Abb. 14. **Die Grablegung Christi.** Ölgemälde Rogers van der Weyden in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Anordnung links die Sibylle von Tibur vor dem Kaiser Augustus, rechts die drei Könige, denen der Stern erscheint (Abb. 15), veranschaulichen. Die Durchbildung und Zusammenordnung der Einzelgestalten hat hier gegenüber den früheren Werken an zeichnerischer Abrundung gewonnen, was sie an würziger Herbheit verloren hat. In München handelt es sich um den köstlichen Altar aus der Columbakirche in Köln, dessen prächtiges Mittelbild die Anbetung der Könige, dessen linker Flügel die Verkündigung, dessen rechter Flügel die Darbringung im Tempel darstellt. Die geringere Eckigkeit und Hagerkeit der Gestalten, die größere Abrundung der Gruppen und die hellere Leuchtkraft der Landschaft kennzeichnen den Spätstil des Meisters. An den Marienkopf des Mittelbildes knüpft Memlings Typus an.

Abb. 15. Die Weisen aus dem Morgenlande. Rechter Flügel von Rogers van der Weyden Middelburger Altar im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Jan van Eyck und Roger van der Weyden bleiben die beiden Pole, um deren Achsen sich die ganze niederländische Malerei dieses Zeitraums bewegt.

Von den Malern, die sich noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so eng an Jan van Eyck anschlossen, daß sie oft als seine Schüler bezeichnet werden, kommen zunächst die Holländer Christus und Ouwater in Betracht, auf deren nahe Verwandtschaft namentlich Heidrich hingewiesen hat. Albert van Ouwater, den Karel van Mander, der hundert Jahre jüngere holländische Maler und Kunstschriftsteller, in die Kunstgeschichte eingeführt hat, ist der eigentliche Begründer der Haarlemer Schule. Van Mander feiert ihn besonders wegen seiner Landschaften, hebt aber auch seine „Auferweckung des Lazarus“ hervor, die sich, das einzige erhaltene sichere Werk seiner Hand, im Berliner Museum befindet. Hier ist diese Handlung, die sonst oft genug in Landschaften verlegt worden, in einen halbrunden Kirchenchor versetzt. Der Gruft im Fußboden, deren Deckplatte beiseite geschoben, entsteigt Lazarus, eine wohldurchgebildete nackte Gestalt, auf Geheiß des Heilands mit stiller Fröhlichkeit. Von den Schriftgelehrten, die durch ihre phantastischen Kopfbedeckungen auffallen, halten einige sich die Nase zu. Die Zuschauer, die im Mittelgrunde durchs Türgitter blicken, sind geschickt verteilt, hauptsächlich aber wird die räumliche Wirkung des ruhig durchgeistigten Bildes, das um 1460 entstanden sein muß, durch die gute Lichtabstufung erreicht. Die Kunstsprache Jan van Eycks klingt, wenn auch leerer und trockener geworden, in der Malweise dieses Bildes immerhin vernehmlich nach; aber eine selbständige Entwickelung Ouwaters aus den gleichen Vorbedingungen heraus, wie jene Limburger Bilderhandschriften (S. 15), scheint uns nicht ausgeschlossen zu sein.

Als Jan van Eycks unmittelbarster Nachfolger gilt in der Regel Petrus Christus von Baerle, der von 1443 bis 1472 in Brügge nachweisbar ist, wo er 1440 wirklich Jans Schüler gewesen sein könnte. In seinen bezeichneten Bildern, wie in dem Bildnis des Edward

Grymeston (1446) beim Earl of Verulam zu Gorhambury in England, den Altarflügeln von 1452 in Berlin und der sitzenden Madonna mit dem hl. Franz und einem Kardinal im Städelschen Institut, erscheint er leerer und trockener, aber perspektivisch fortgeschrittener als Jan van Eyck. Von besonderem gegenständlichen Reize ist seine bezeichnete Goldschmiedewerkstatt des hl. Eligius von 1449 (Abb. 16) aus der Sammlung Albert Oppenheim in Köln. Es ist vielleicht das älteste erhaltene „Sitten“- oder „Genre“-Bild, dem freilich der Heiligenschein des Goldschmiedes noch als Vorwand für seine bürgerliche Darstellung gilt. Von den Bildern, die Christus nach Maßgabe dieser Werke zugeschrieben werden können, zeichnet sich der Stifterflügel mit dem hl. Antonius in Kopenhagen durch seine reiche Landschaft, die stehende Madonna mit dem Kartäuser in Berlin durch die fortgeschrittene gefühlsperspektivische Behandlung ihrer Räumlichkeit aus.



Abb. 16. Der hl. Eligius in seiner Werkstatt. Gemälde von Petrus Christus in der Sammlung des Barons A. von Oppenheim in Köln. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Wie Ouwater ist auch Dirk Bouts, der sich seinem Alter nach hier einreiht, Holländer von Geburt. Um 1415 in Haarlem geboren, ist er aber schon vor 1450 in Löwen nachweisbar, wo er 1475 starb. Als holländisch darf man wohl die ruhige Behaglichkeit, mit der er seine Gestalten ausstattet, darf man aber auch vielleicht den Sinn für die räumliche Geschlossenheit seiner Hintergründe bezeichnen. Seine persönlichen Beziehungen zu Roger van der Weyden, an den seine Typen von ferne erinnern, bleiben zweifelhaft. Die deutlichsten Erinnerungen an Roger bewahren seine beiden Flügelaltäre mit der Kreuzigung, der Abnahme vom Kreuz und der Auferstehung Christi in der Capilla real zu Granada und im Patriarchenkolleg zu Valencia, die dem kundigen Beschauer schon aus der Ferne als Schöpfungen Bouts' entgegenleuchten; und auf dem gleichen Boden stehen seine frühen Altarflügelbilder in Madrid. Haarlemer Ursprungs mögen seine eigenartig satten, kühlen Farbenzusammenstellungen sein. Ganz er selbst ist er in seinen schlanken, steif und teilnahmlos aufgestellten oder hölzern bewegten Gestalten, deren hochstirnige Köpfe mit hohen steifen Mützen oder phantastischen Hüten bedeckt zu sein pflegen. Seine Typen wirken, einzeln gesehen, individuell, gleichen sich aber oft wie ein Ei dem anderen. In seinen manchmal fast verselbständigten landschaftlichen Gründen sind die Felsen und Bäume so organisch gestaltet wie kaum je zuvor, während ihre Vordergrundpflanzen, wie F. Rosen dargetan hat, unmittelbar nach der Natur gezeichnet sind. Seiner Perspektive pflegt ein zu hoher Horizont Abbruch zu tun. Daß aber der Saal seines beglaubigten, 1467 gemalten Abendmahlsbildes der Peterskirche in Löwen (jetzt im dortigen Rathaus), dessen Fluchtlinien sich alle in einem Augenpunkt vereinigen,

das erste, perspektivisch richtige Raumbild der nordischen Malerei ist, hat selbst Döhlemann zugegeben. Von diesem Altarwerk, von dessen Flügelbildern sich zwei in Berlin, zwei in München befinden, hat jede Betrachtung des Meisters auszugehen. Auf dem Abendmahlsbilde sitzt Christus, gerade von vorn gesehen, zwischen zwei Jüngerpaaren; je drei sitzen an den Schmalseiten; zwei aber, vom Rücken gesehen, an der Vorderseite der Tafel. Geistliche Stifter stehen andächtig im Hintergrunde. Von den Berliner Flügelbildern zeigt das Passahmahl eine ähnliche, wenn auch nicht so richtig konstruierte Raumwirkung wie das Mittelbild, wogegen die Landschaft des Propheten Elias in der Wüste über eine bis dahin unerreichte Einheitlichkeit der Tiefenbildung verfügt. Die beiden Münchener Bilder, die die Mannalese und Abraham und Melchisedeck darstellen, vergegenwärtigen uns alle Eigenschaften, die den Meister kennzeichnen. Die beiden tüchtigen, steif-charakteristischen Darstellungen unparteiischer Rechtspflege, die Dirk 1468 fürs Rathaus in Löwen malte, sind in die Brüsseler Galerie gekommen; unsere Abbildung 17 stellt das Gottesgericht vor Kaiser Otto dar. Von Dirks übrigen Bildern seien nur noch der Flügelaltar mit dem Martertod des hl. Hippolyt in der Erlöserkirche zu Brügge, der Christus am Kreuz in Berlin, die Grablegung in London und der kostbare, als „Perle von Brabant" bezeichnete kleine Altar in München genannt, dessen Mittelbild die Anbetung der Könige bringt, während einer der Flügel den Täufer in der Felsenwildnis, der andere den hl. Christophorus mit dem Jesusknaben mitten im Flusse in neuartiger landschaftlicher Stimmung (Abb. 18) zeigt. Die Quelle des Lichtes ist, wie v. Schubert-Soldern hervorhebt, hier nicht mehr außerhalb des Bildes zu denken, sondern in ihm selbst bemerkbar; die Morgensonne, die als goldgelbe Scheibe über dem fernen Flußufer aufgeht, durchglüht den ganzen Hintergrund; und die Kräuselwellen des Stromes spiegeln den Goldglanz des Himmels wider. Voll schreibt dieses Flügelaltärchen, dem sich z. B. die Fußwaschung in Berlin anreiht, einem besonderen „Meister der Perle von Brabant" zu. Friedländer aber hat dieser Ausscheidung



Abb. 17. Das Gottesgericht des Kaisers Otto. Gemälde von Dirk Bouts im Museum zu Brüssel. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

überzeugend widersprochen. Von den seltenen Bildnissen des Meisters sei die männliche Halbfigur von 1462 in London genannt, die sich bereits von der Aussicht aus einem geöffneten Fenster abhebt. Bouts ist kein Meister ersten Ranges, immerhin aber ein selbstschöpferischer Künstler, der einen weitreichenden Einfluß ausgeübt hat.



Abb. 18. Der hl. Christophorus. Gemälde von Dirk Bouts in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts treten zunächst zwei Genter Meister hervor, deren Kunst durch das Genter Meisterwerk der Brüder van Eyck bedingt worden ist. Beider Hauptwerke haben sich auf italienischem Boden erhalten, für den sie geschaffen worden. Wir meinen Hugo van der Goes, der auch Hugo von Gent genannt worden, und Justus van Gent. Ob Hugo van der Goes Genter von Geburt war, wie Sander annimmt, ist zweifelhaft; nicht minder zweifelhaft aber die Vermutung anderer, daß er aus Goes in Zeeland stamme; sicher ist, daß er 1465—75 als angesehenes Mitglied der Lukasgilde in Gent lebte, dann aber ins Rote Kloster bei Brüssel eintrat, wo er 1482 starb. Hugo van der Goes hat die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts vorgreifend schon im Sinne des sechzehnten weiterentwickelt. Voller umrissen als bei seinen Vorgängern sind seine Gestalten hingesetzt, weicher und natürlicher sind seine Köpfe und namentlich seine Hände durchmodelliert, freier und vielseitiger sind die körperlichen und seelischen Bewegungen seiner Menschen veranschaulicht; ja in der gedrängten Fülle seiner lebhaften Gestalten, in seiner Vorliebe für eine schräg in die Tiefe gehende Anordnung und in der welligen Rundung seiner Linienführung nimmt er manchmal schon barocke Gepflogenheiten voraus. Seine Färbung ist oft lebhaft und feurig, öfter kühl verhalten, seine plastisch wirkende Modellierung klar und grauschattig, sein Licht ohne scharfe Schattengegensätze formenklärend und wirkungsvoll verteilt. Durch Schriftzeugnisse beglaubigt ist nur sein großer Flügelaltar in den Uffizien zu Florenz, den der in Brügge ansässige Italiener Tommaso Portinari um 1475 für die Hospitalskirche Santa Maria Nuova in Florenz ausführen ließ. Von mächtigem persönlichen Leben sind die Stifterbildnisse und die hinter ihnen stehenden Heiligengestalten auf den Flügeln erfüllt. Dramatisches Leben aber atmet das Mittelbild, das die Verehrung des neugeborenen, im Stroh auf dem Boden liegenden Jesusknaben durch die hereinstürmenden Hirten und eine

Schar langbekleideter Engel darstellt. Der Stall des Vordergrundes, von dem nur die unteren Teile sichtbar sind, die Menschen in ihm und die Landschaft des Hintergrundes schließen sich in künstlerisch durchempfundenen Abmessungen zusammen. Alle Beteiligten sind Gestalten von Fleisch und Blut; und ihre seelische Erregung spiegelt sich nicht nur im Ausdruck der Gesichter wider, sondern zittert in ihren Bewegungen bis in die Fingerspitzen nach.

Es hat ziemlich lange gedauert, bis man sich infolge von Aufsätzen Scheiblers, Firmenich-Richartz', Bodes und Friedländers über die übrigen erhaltenen Gemälde Hugos geeinigt hat. Auf die beiden schönen, wenngleich teilweise durch Herstellungsversuche verdorbenen Flügelbilder mit dem schottischen Königspaar als Stiftern hatte der Verfasser dieses Buches bereits 1880 in seinen „Kunst- und Naturskizzen" hingewiesen. Den festen Jugendstil des Meisters kennzeichnet das feine Diptychon in Wien, dessen Innenseiten den Sündenfall und die Beweinung Christi ergreifend zur Anschauung bringt. Welcher Abstand von Jan van Eyck schon in der Modellierung der Nackten des ersten Menschenpaares! Auf der vollen Höhe seiner Kraft zeigt den Meister die Anbetung der Könige in Berlin. Später muß die altarstaffelartig niedrig gehaltene Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten in Berlin entstanden sein, ein ganz von bewegtem Augenblicksleben erfülltes Bild, dessen freie Formen- und Lichtsprache besonders deutlich aufs 16. Jahrhundert vorausweist. Sicher zu den letzten Bildern des Meisters gehört die visionär durchgeistigte Darstellung des Todes der hl. Jungfrau (Abb. 19) im städtischen Museum zu Brügge. Ergreifend ist die besondere Wirkung des Schmerzes in dem Gebaren jedes einzelnen der Apostel zum Ausdruck gebracht. Mit dem bläulichen Dämmerlicht zittern mystische Ahnungen durch das Sterbegemach. Alle Eigenschaften des unmittelbar empfindenden, zuletzt krankhaft erregten Meisters vereinen sich hier einmal zu einem künstlerischen Eindruck von fast fremdartiger Wucht.

Der zweite dieser Genter Maler, **Justus van Gent**, dessen Name, wenn Weale recht hat, eigentlich Joos van Wassenhoven war (erwähnt 1460—74), wurde durch den Herzog von Urbino, Federigo da Montefeltre, nach der umbrischen Bergresidenz berufen, um den dortigen Künstlern die Ölmalerei beizubringen. Das große Gemälde, das er hier 1474 vollendete, befindet sich gegenwärtig im Stadtmuseum zu Urbino. Es stellt das Abendmahl Christi in selbständiger Auffassung dar. Der Heiland schreitet, lebhaft bewegt, in graublauem Rocke durch die größtenteils bereits im Vordergrunde knieenden Apostel hindurch, deren einem er das Brot reicht. Als Zuschauer sind der Herzog und sein Gast, der persische Gesandte, zugegen. Die Figuren sind in schlechter Perspektive zueinander und zum Raume, aber in weichem Linienflusse und satter Färbung wiedergegeben; und die Hingabe aller an die heilige Handlung ist überzeugend zum Ausdruck gebracht. Wie der Meister sich dann unter dem Einfluß des Melozzo da Forlì (s. unten) italisierte, ohne sich aufzugeben, zeigen das Bildnis des Herzogs mit seinem kleinen Sohne und die 28 großen Phantasiebildnisse alter Helden und Philosophen, die er für die Bibliothek des Schlosses ausführte; das prächtige Bildnis und 14 der Idealfiguren befinden sich im Palazzo Barberini in Rom, die übrigen 14 hängen im Louvre. Daß sie von Justus herrühren, hat Voll mit Recht verteidigt. Die Idealfiguren wirken ihrer Anlage nach italienisch, ihrer Ausführung nach niederländisch, das Bildnis wirkt völlig niederländisch. Noch nicht ganz spruchreif aber ist die Frage, ob auch die aus derselben Bibliothek des Herzogs von Urbino stammenden Darstellungen der sieben Wissenschaften in Berlin und in London, die bis vor kurzem als Schöpfungen Melozzos galten, ebenfalls von Justus van Gent herrühren.

Auch im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts blieb Brügge der Vorort der flämischen Malerei. Doch war von den beiden Meistern, die hier jetzt die Führung übernahmen, der eine, Hans Memling, Oberdeutscher, der andere, Gerard David, Holländer von Geburt.

Hans Memling, dessen Vorname oberdeutsch ist, stammt nach einer zeitgenössischen



Abb. 19. Der Tod der Jungfrau Maria. Gemälde des Hugo van der Goes im Museum zu Brügge. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Aufzeichnung aus dem Mainzischen, wahrscheinlich aus Mömling bei Aschaffenburg. Die Memlingforschung Weales haben in Deutschland Kämmerer, Bock und Voll weitergeführt. Jedenfalls gehörte Memling zu den Lieblingsmeistern des neunzehnten Jahrhunderts.

Hans Memling muß zwischen 1430 und 1440 geboren sein. Seinen ersten Unterricht mag er in Mainz oder Köln empfangen haben. Leise Anklänge an Meister der rheinischen Schule haben Kämmerer und Bock in seinen Werken nachgewiesen; im wesentlichen aber ist seine Kunst, die an Roger van der Weyden und an Dirk Bouts anknüpft, doch niederländisch

vom reinsten Wasser. Die Angabe der Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, er sei Rogers Schüler in Brüssel gewesen, hat Voll zu entkräften gesucht, um ihn nur zu Bouts in Beziehung zu setzen; Friedländer aber hat sie mit überzeugendem Hinweise auf seine Anlehnung an Roger in bemerkenswerten Einzelfällen wieder zu Ehren gebracht. Memling ist urkundlich schon 1466 in Brügge nachweisbar, wo er 1494 starb. Mehr episch und lyrisch als dramatisch veranlagt, ist er am größten in Darstellungen stillen Daseins oder ruhig fließender Handlungen. Seine Pinselführung ist weich, voll und farbig. Seine frischen, goldig-grünen Landschaften weiß er, ohne sie über Hintergrundswerte hinauszuheben, stimmungsvoll dem Charakter der dargestellten Handlungen anzupassen. Seine Raumbildung, die es nicht auf die Wirkung einheitlicher Innenräume abgesehen hat, erfolgt nur gefühlsmäßig ohne theoretische Kenntnis perspektivischer Gesetze. Seinen schlanken Männer- und Frauengestalten versteht er, trotz der Steifheit ihrer Gesamthaltung, Adel und Anmut zu verleihen; den ovalen, feingeschnittenen Köpfen seiner Frauen haucht er ein stilles, inniges Seelenleben ein; die lebendiger individualisierten, aber keineswegs scharf charakterisierten Züge seiner Männer verleugnen selbst in schwierigen Lagen nicht den Ausdruck milden Wohlwollens. Auch in seinen ausgezeichneten Bildnissen pflegt er nicht die kraftvollen, scharfen, sondern die wohltuenden, feinen Züge der Dargestellten zu unterstreichen.

Zu den ältesten erhaltenen Bildern des Meisters gehört die landschaftlich bedeutende, zugleich an Roger und Bouts erinnernde Marter des hl. Sebastian in der Brüsseler Galerie. Völlig ausgebildet erscheinen seine Typen auf dem schönen Flügelaltar zu Chatsworth, der um 1468 entstanden sein muß. Sein Mittelbild stellt in offener Säulenhalle die thronende, von Engeln und Heiligen umgebene Madonna dar, zu deren Füßen der Stifter und seine Gattin, lebensvolle, prächtige Gestalten mit kräftigen Zügen, knieen; auf den Flügeln stehen die beiden Johannes, hinter denen sich, erweitert, die Landschaft des Mittelbildes hinzieht. Nachweislich vor 1473, wahrscheinlich schon seit 1470 entstanden ist dann das berühmte Jüngste Gericht der Marienkirche zu Danzig, das trotz des wiederholten Widerspruchs Weales unverkennbar ein Werk Memlings bleibt. Das Mittelbild, das den Heiland als Weltrichter auf dem Regenbogen zeigt, schließt sich an Roger van der Weydens „Jüngstes Gericht" in Beaune an. Auf dem linken Flügel ist der Eingang zur Paradiesespforte, auf dem rechten Flügel sind die Qualen der Verdammten im höllischen Feuer veranschaulicht. Es ist wunderbar, wie sich in diesem Bilde, das in schillernder Farbenglut strahlt, die verschiedenartigsten, deutlich veranschaulichten Seelenzustände der milden eigenen Gemütsart Memlings fügen. Die Jahreszahl 1472 trägt die fein empfundene, wenngleich nicht ganz geschickt in den Raum gesetzte Madonna mit dem hl. Antonius und dem Stifter in der Galerie Liechtenstein zu Wien; und dieser Zeit des Meisters werden auch die beiden Altarflügel mit dem hl. Lorenz und dem Täufer in London und die hübsche Doppeltafel im Louvre angehören, deren linker Flügel als das Urbild der später oft wiederholten Gruppe der Muttergottes im Kreise anmutiger lesender und musizierender Jungfrauen erscheint.

Erst 1479 aber beginnt die Reihe beglaubigter Meisterwerke Memlings mit den beiden von Jan Floreins gestifteten Altarwerken im Johannishospital zu Brügge. Das kleinere erscheint als Umbildung eines noch an Roger anknüpfenden Altars des Meisters in Madrid, dessen Mittelbild die Anbetung der Könige, dessen Flügel die heilige Nacht und die Darstellung im Tempel veranschaulichen; das größere aber, dessen Mittelbild eine „Heilige Unterhaltung" anmutigster Art mit der Verlobung der hl. Katharina wiedergibt, während

die Flügel die Enthauptung des Täufers und die Verzückung Johannes' des Evangelisten auf Patmos darstellen, steht vollends auf eigenen Füßen. Ein unvergleichlicher Seelenfriede durchweht die „heilige Unterhaltung". Das Offenbarungsbild ist die duftigste, zarteste und geistvollste Darstellung einer Himmelserscheinung in der niederländischen Schule. Die Heiligenpaare mit den knieenden Stiftern auf den Außenseiten aber gehören zu den großartigsten Gestalten, die Memling gelungen. In derselben Sammlung mahnt der Altar mit der Beweinung Christi, den Adriaen Reins 1480 gestiftet, uns an die Grenzen der Memlingschen Art, spricht uns wunderbar feinfühlig das köstliche weibliche Bildnis mit der burgundischen Spitzhaube an, das man früher für das der Sibylla Sambetha hielt, und entzückt uns vollends die 1487 entstandene Doppeltafel, deren eine Seite die von göttlicher Anmut umflossene Halbfigur der Muttergottes widergibt, während die andere Seite das Brustbild des jungen verehrenden Stifters Martin von Nieuwenhove (Abb. 20) bereits vor räumlich und landschaftlich durchgebildetem Hintergrunde enthält. Im Museum zu Brügge aber steht der schöne Christophorusaltar von 1484, dessen Stifterflügel Wilhelm Moreel und seine Gattin zeigt. Dieser Altar und die feinen Madonnen in London und in Berlin zeigen Memling auf der Höhe seines Könnens angelangt.



Abb. 20. Hans Memlings Bildnis des Martin von Nieuwenhove im Johannishospital zu Brügge. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Die erzählenden Darstellungen, die Memling seit 1479 schuf, wie „die sieben Freuden Mariä" in München und „die sieben Schmerzen Mariä" in Turin, enthalten eine Fülle feiner Beobachtungen in kleinfigurig erzählten Begebenheiten. Die gelegentliche Darstellung verschiedener aufeinanderfolgender Vorgänge derselben Handlung in dem gleichen Bildraume, die wir schon bei den antiken Odysseelandschaften (Bd. 1, S. 459) wahrnahmen, sah die niederländische Malerei dieser Zeit noch als etwas Selbstverständliches an. Räumlich geschlossener hat der Meister 1489 die Legende der hl. Ursula an den Wänden und am Dache des gotischen Schreins dieser Heiligen im Johannishospital zu Brügge erzählt. Kreisrund sind die sechs Bilder der Dachschrägen, deren mittlere die hl. Ursula und die Krönung Mariä, deren seitliche Engel darstellen. Spitzbogig sind die Schmalseiten mit der hl. Ursula und der Madonna. Rundbogig aber sind die Seitenarkaden, deren sechs Hauptbilder hüben und drüben die schreckliche Legende von der britischen Jungfrau erzählen, die mit 11000 Jungfrauen auszog, die Heiden zu bekehren, den Rhein hinauffuhr, in Köln und in Basel freundlich empfangen wurde, über die Alpen nach Rom zog, auf der Rückfahrt aber in Köln von feindlichen Bogenschützen mit allen ihren Begleitern und Begleiterinnen getötet wurde. Anmutiger, als die erste Landung in Köln erzählt ist, läßt sich derartiges kaum wiedergeben;

aber auch die verklärte Hingebung im Antlitz der Blutzeugin auf dem letzten Bilde (Abb. 21) hat der Meister in seiner milden Art vortrefflich verdeutlicht. Bei der Ausführung dieser Ursula-Bilder mögen dem Meister hier und da Gesellen geholfen haben.

Hier schließt sich dann noch die große, ergreifende, von Gaedertz veröffentlichte Kreuzigung von 1491 im Dom zu Lübeck an, an der sicher Gesellenhände mitgearbeitet haben.



Abb. 21. Der Tod der hl. Ursula. Gemälde Hans Memlings vom Ursulaschrein im Johannishospital zu Brügge. Nach Photographie.

Weiter aber bringen uns einige späte Bilder des Meisters, in denen als Boten der italienischen Frührenaissance auf den frei-gotischen Säulenkapitellen und neben den Rundbogen der Nischen plötzlich steinfarbige nackte Knäblein, die Putti der Italiener, auftauchen und, von ihnen gehalten, Halbkränze sich von Bogen zu Bogen spannen. Hauptbilder dieser Art sind die Madonnen in Wien und in den Uffizien (Taf. 7) sowie der Auferstehungsaltar im Louvre. Lehrreich ist es, die weichen Gestalten Adams und Evas auf den Außenseiten der Flügel des Louvre-Altars mit den van Eyck'schen Gestalten des ersten Menschenpaares



Taf. 7. Hans Memlings Madonna in den Uffizien zu Florenz.

Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.



Taf. 8. Die Taufe Christi. Gemälde von Gerard David im Museum zu Brügge.

Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

(S. 20) zu vergleichen. Die freieren Bahnen, in die die Kunst einzulenken im Begriff stand, lassen sich hier schon erkennen.

Endlich die schönen Orgelbrüstungsbilder von Najera im Antwerpener Museum, drei stattliche Breitbilder mit lebensgroßen Halbfiguren auf Goldgrund: im Mittelbild der gekrönte Heiland zwischen singenden Engeln; auf jeder der Seitentafeln fünf musizierende Engel, die daran erinnern, daß Brügge damals eine Hochburg des Musiklebens war. So sind wir bei dem Thema der van Eyck in ihrem Genter Altar wieder angelangt; und auch diese Engel Memlings, die kraftloser, aber liebenswürdiger als die van Eyck'schen erscheinen, zeigen uns deutlich, daß die flämische Malerei in den inzwischen verflossenen 60 Jahren sich zwar in der Verflüssigung der Zeichnung und der Pinselführung weiter entwickelt, innere Fortschritte über die großen Brüder von der Maas hinaus aber nicht gemacht hatte.

Der holländische Meister, der die Brügger Malerei vom 15. ins 16. Jahrhundert hinüberleitete, war Gerard David, den v. Bodenhausen erschöpfend behandelt hat. In Oudewater geboren, kam David 1483 als fertiger Meister nach Brügge, wo er 1523 starb. Seine erste Entwickelung vollzog sich wahrscheinlich in Haarlem im Anschluß an Ouwater (S. 28), an dessen von van Mander gepriesene Landschaften die seinen wohl anknüpfen. In Brügge aber geriet David unter den Einfluß Memlings, dessen Gestalten- und Kopfbildung er annahm, um sie im Sinne der Übergangszeit etwas großzügiger zu bilden, aber auch zu verallgemeinern. Sein Bestes gab er auf figürlichem Gebiete in liebreizenden Frauengruppen, überhaupt sein Bestes in seinen landschaftlichen Gründen. Wie er seinen Vorgänger an Raumgefühl übertraf, so setzte er auch in seinen Landschaften Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund in ein annähernd richtiges Größenverhältnis zueinander und zu den in ihnen angeordneten Figuren, erfaßte die Waldbäume in ihren charakteristischen Unterschieden und schloß sie, so liebevoll er Laub und Zweige durchbildete, doch zu waldigen Massen zusammen.

Als frühe Bilder Davids gelten z. B. die heilige Nacht in Budapest, die Anbetung der Könige in den Uffizien und die Hochzeit zu Kana im Louvre. Verhältnismäßig früh scheinen auch die schöne Madonna mit der Rose in der Kirche des Sacro Monte zu Granada und die milde Beweinung Christi in der Escorial-Sammlung zu sein. Um 1498 vollendete David für das Rathaus von Brügge die beiden großen beglaubigten Gerechtigkeitsbilder des dortigen Museums, die das Urteil des Kambyses und die Schindung des Sisamnes darstellen. Um 1500 nahm er das schöne Altarbild mit der „Verlobung der hl. Katharina" für die Donatianskirche in Brügge in Angriff, das jetzt in London hängt. Um 1501 entstand der durch die Zusammenwirkung der andächtigen Gestalten mit der üppigen Landschaft köstliche Breitflügel in London, der den Kanonikus Salviati als knieenden Stifter mit seinen drei Schutzheiligen darstellt; und etwa dieser Zeit mag auch das malerisch und seelisch feinfühlige Verkündigungsbild in Sigmaringen angehören. Erst 1508 vollendete der Meister den Flügelaltar des Brügger Museums, dessen Mittelbild, die Taufe Christi (Taf. 8), ein Markstein in der Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei ist; dann aber, 1509, in vollstem Gegensatze zu diesem Gemälde, das wunderbare, aus großen ganzen Gestalten zusammengesetzte Breitbild des Museums zu Rouen, das auf schlichtem, schwarzblauem Grunde die thronende Gottesmutter im Kreise erlesener heiliger Jungfrauen zeigt. Welche Fülle von reiner, keuscher weiblicher Schönheit, stiller Andacht und heilig in sich befriedeten Daseins! Zu seinen Spätwerken gehören auch die Kreuzigungsbilder im Berliner Museum und im

Palazzo Brignole Sale zu Genua. Im Ausland zerstreute Werke seiner Hand hat Valentiner zusammengestellt. Auf seinen Anteil an der Handschriftenmalerei seiner Zeit, die Winkler untersucht hat, kommen wir zurück. Eigentlich gotische Motive kommen in den Hauptgebäuden seiner Gemälde kaum noch vor; die Halle an der Außenseite der zunächst landschaftlich wirksamen „Taufe Christi" leitet sogar schon zu schlichter Renaissancesprache hinüber. Bahnbrecher waren weder Memling noch David. Zu den Bahnbrechern der nordischen Malerei des 16. Jahrhunderts aber gehören die letzten beiden niederländischen, übrigens holländischen Meister, die hier einzureihen sind, Geertgen tot Sint Jans, den Dülberg und Friedländer am besten gekennzeichnet haben, und Hieronymus von Aeken, genannt Bosch, dem noch Karl Justi und zuletzt Lafond eingehende Arbeiten gewidmet haben.



Abb. 22. Die Beweinung des Leichnams Christi. Altargemälde des Geertgen tot Sint Jans in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Als Schüler Ouwaters nennt van Mander Geertgen tot Sint Jans (um 1465—95), der nach Dülberg und anderen geborener Leidener war, aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Haarlem malte. Von seinem großen Haarlemer Kreuzigungsaltar, dem einzigen sicher beglaubigten Werke seiner Hand, das noch nachweisbar ist, hat sich, durch Zersägung in zwei Tafeln verwandelt, nur einer der Flügel erhalten. Die eine der Tafeln, die in Wien hängen, verbildlicht die Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers durch den abtrünnigen Kaiser Julianus, die andere die Beweinung des Leichnams Christi unter dem Kreuzeshügel (Abb. 22). Geertgen tritt uns

hier als ein reifer Meister entgegen, der anschaulich und selbständig zu erzählen, Charaktere zu bilden und zu beseelen, aber auch die Landschaft so selbständig und bedeutend durchzuführen vermag, als sei die Handlung erst nachträglich in sie hineingearbeitet. Er versteht es bereits, ohne die Übergänge durch „Versatzstücke" zu verdecken, unser Auge durch wohlgefügte Mittelgründe in lachende Fernen zu geleiten. Seine perspektivischen Kenntnisse treten vor allem in dem figurenreichen Bilde der in hohem Kirchenraume versammelten Sippen des Täufers und des Erlösers in Amsterdam hervor. Seine landschaftliche Bedeutung zeigt in vollem Maße die poesievolle, saftige Landschaft mit dem sinnend auf einer Felsbank sitzenden Johannes in Berlin. Als neuartiger Lichtmaler zeigt er sich in der Anbetung des Kindes aus der von Kaufmannschen Sammlung in Berlin. Das nur von dem Kinde, das nackt in der Krippe daliegt, ausströmende Licht erfüllt den ganzen Raum mit seinem Glanze. „Geertgen schlägt", wie Friedländer bemerkt, „bereits alle Wege ein, die zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts führen."



Abb. 23. Der hl. Hieronymus. Gemälde von Hieronymus Bosch in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. Nach Photographie von J. Löwy in Wien. (Zu S. 40.)

Der letzte Vertreter der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Hieronymus van Aeken, genannt Bosch, knüpfte an die Haarlemer Schule an. Bosch nannte er sich selbst nach Herzogenbusch, doch wohl seiner Vaterstadt, in der er seit 1484 nachweisbar ist und 1516 starb. Als bahnbrechender Meister von ausgesprochener Eigenheit hat er sich erst infolge der neueren Forschungen von Karl Justi, von Dollmayr und von Maeterlinck, denen Lafond sich anschließt, enthüllt. Hieronymus Bosch ist Realist und Phantasiekünstler zugleich; er ist Maler kirchlicher Darstellungen, geistvoller Sittengemälde und phantastischer, mit

Spuk- und Märchengestalten ausgestatteter Traumbilder; aber er mischt diese Gattungen oft seltsam miteinander, und die Landschaften seiner Bilder, deren weite Fernen mit hohem Horizonte ausgestattet sind, überragen an einheitlicher, bald natürlicher, bald phantastischer Stimmungsmalerei alles vor ihnen Geschaffene. Überhaupt heben die rein malerischen Eigenschaften seiner breit und weich hingesetzten Bilder ihn über seine Zeit hinaus. Eines seiner Bilder in Wien stellt den Martertod der ans Kreuz gehefteten heiligen Julia in reinen, rundlichen Formen dar. Aber die drastische Art, mit der Julias Herr, der Kaufmann Eusebius, zu Füßen des Kreuzes aus seinem Rausche geweckt wird, gibt das sarkastische Gegengewicht, ohne das Bosch es nicht gern tut. Ein zweites seiner Bilder in Wien stellt den hl. Hieronymus (Abb. 23) vor dem Kreuze knieend in prachtvoller, mit frischgrünen Bäumen, mit duftiger Ferne, aber auch mit allerlei Höllengewürm ausgestatteter Landschaft dar. Das ruhigste Hauptbild des Meisters ist die Tafel der Anbetung der Könige mit den Stifterflügeln im Madrider Museum. Die „Kreuzschleppung" und die „Dornenkrönung" im Escorial bei Madrid kennzeichnen die knorrigen Seiten Boschs. Das eigentliche Original des großen Flügelbildes, das die Versuchung des hl. Antonius im Qualm des vollsten Höllenspukes zeigt, befindet sich nach Justi im Ayuda-Schlosse zu Lissabon. Als eigenhändige Schöpfungen des Meisters können vielleicht aber auch die Gestaltungen dieses Gegenstandes in Berlin und in Madrid gelten. Von den philosophisch-sittenbildlichen Traumdarstellungen Boschs ist wenigstens das Triptychon des „Heuwagens" im Escorial, das das Wort „Alles Fleisch ist wie Heu" versinnbildlicht, als eigenhändiges Werk anzusehen. Ihm schließt sich in derselben Sammlung der „Garten der Lüste", schließt sich in Madrid die „Steinschneidung" an. Wenngleich er es anderen überließ, seine Erfindungen graphisch zu vervielfältigen, steckte in Bosch, wie Friedländer treffend bemerkt, „wie in vielen der besten Meister germanischen Stammes, ein Illustrator"; aber auch ein Landschaftsmaler steckte in ihm; „seine weiten und nackten Ebenen haben Stimmung und Größe".

Die burgundisch-niederländische **Buchmalerei** des **vollen** 15. Jahrhunderts, der namentlich Weale, Durrieu und zuletzt Winkler erfolgreiche Untersuchungen gewidmet haben, bildet ein glänzendes und farbenprächtiges, entwickelungsgeschichtlich aber nicht mehr bahnbrechendes Stück der Geschichte der Malerei. Stilistisch lehren uns die prächtigen, in den großen Bibliotheken von Brüssel, Paris und Wien zahlreich erhaltenen, meist französisch geschriebenen, aber niederländisch gemalten Bücher nicht viel Neues mehr. Nur in der Darstellung nächtlicher Lichtwirkungen wagen die Buchmaler sich manchmal schon weiter vor als die Tafelmaler; und der nordische Verzierungsstil der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt uns in den Umrahmungen der Buchbilder, die aus großen natürlichen Blättern, Blüten und Früchten locker zusammengesetzt und reich mit Getier belebt zu sein pflegen, deutlicher entgegen als in den Tafelbildern. Vor allen Dingen eröffnen diese Bilderhandschriften uns weite Blicke in neue Stoffgebiete. Beschränkte die gleichzeitige niederländische Tafelmalerei sich hauptsächlich auf religiöse Darstellungen und Bildnisse, so treten uns hier, wie wir schon wissen, in den Widmungsblättern Bildnisgruppen in lebendiger Bewegung, treten uns in den Kalenderbildern ausgebildete ländliche Sittenbilder, treten uns in den weltlichen Geschichtsbüchern Darstellungen von Heereszügen, Schlachten, Belagerungen, Zweikämpfen und Hinrichtungen, in den Romanen Bilder aus allen Lebenslagen, mit Vorliebe Festlichkeiten, Schmäuse und Liebesabenteuer, entgegen. Auch altrömische und altgriechische

Sagen werden unbedenklich in den Zeittrachten des 15. Jahrhunderts erzählt; und der feinfühlige Wirklichkeitssinn, der der niederländischen Tafelmalerei dieser Zeit so gut steht, erscheint in den besten dieser kleinen Buchbilder fast noch feinfühliger als in jener.

Noch dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts gehört das prachtvolle, mit mehr als 2500 Bildern geschmückte Brevier des Herzogs von Bedford in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 17294) an. Der goldene oder gemusterte Grund mancher seiner Bilder erinnert noch an die jüngst vergangene Art. Den entwickelten Stil des 15. Jahrhunderts zeigen erst die meisterhaften, um 1440 entstandenen, von Schestag veröffentlichten 17 Hauptbilder der Chronik der Eroberung Jerusalems in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2533). Prächtig klingen in ihnen der realistische Figurenstil und der spätgotische Architekturstil zusammen. Noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts (1447) wurde auch der Roman „Gerard von Roussillon" in Wien (Nr. 2549) mit seinem schönen Widmungsblatt und seinen lebendigen Reiterzügen vollendet. Eine flandrische Lokalschule von 1420 bis 1460 aber hat Winkler in einer Reihe von Werken entdeckt, in denen uns hauptsächlich ein Meister und sein Schüler entgegentreten. Der ältere ist der „Meister des Guillebert de Metz" von 1434 in Brüssel (Nr. 9552—9564). Der jüngere ist der „Meister des Gottesstaates des Augustinus" in Brüssel (Nr. 9015—9016) von 1445, als dessen letztes erhaltenes Werk die „Privilegien von Flandern und Gent" in Wien (Nr. 2583) erscheinen, die bald nach 1454 entstanden.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehren sich die Malernamen, denen Bilder zugeschrieben werden können. Die Buchmaler bildeten besondere Gilden; und nur selten läßt sich, wie bei Gerard David, nachweisen, daß ein Tafelmaler zugleich der Gilde der Buchmaler angehörte. Besonderer Wertschätzung erfreuten sich die Buchmalergilden von Gent und von Brügge. Man spricht von einer Gent-Brügger Buchmalerschule, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Meister wie die Halbfranzosen Loyset Liédet und Philippe de Mazerolles, die Flamen Willem Vrelant und Alexander Bening (Genter Gilde 1469, Brügger Gilde 1486) mit seinen Söhnen Paul und Simon (1483—1561) Bening angehörten. An den meisten dieser Prachtbücher waren verschiedene Maler neben- oder nacheinander tätig; und unsere jüngeren Forscher bemühen sich zum Teil erfolgreich, diese Hände auseinanderzuhalten. Daß die Maler ihre Buchbilder manchmal auch älteren Büchern entlehnten, hatte schon Durrieu gezeigt, hat neuerdings Semper hervorgehoben.

Die Chronik des Hennegaues der Brüsseler Bibliothek (burg. 9242—9244), ein 1446 begonnenes Werk, steht besonders im Widmungsblatt, das den Verfasser knieend zu Füßen Philipps des Guten und seiner Söhne zeigt, auf der Höhe des Zeitkönnens. Die Bilder des zweiten Bandes (9243) rühren vornehmlich von Willem Vrelant her, dessen 15 übrige Werke Winkler zusammengestellt hat. Im dritten Bande (9244) sind eine Reihe räumlich anschaulicher Festschilderungen mit langen, dünnbeinigen Gestalten in der Zeittracht von Loyset Liédet gemalt, von dessen Hand Winkler 12 andere Werke nachgewiesen hat. Etwas später tritt David Aubert (geb. zu Hesdin um 1495) als Schreiber einiger Bücher in den Vordergrund, deren grau in grau gemalte Bilder mit naturfarbenen Fleischteilen und aufgesetztem Golde früher ihm selbst zugeschrieben wurden. Von seinen Büchern dieser Art seien die Eroberungen Karls des Großen von 1458 (Brüssel 9066—9068), die Bibel von 1462 (Brüssel, lat. 6449) und die 1463 begonnenen Geschichten Karl Martells (Brüssel, 6—9) genannt, von deren hübschen, figurenreichen Bildern sich z. B. die Darstellung (8, fol. 7), wie Karl der Kühne Aubert bei der Arbeit überrascht, auf Loyset Liédet zurückführen läßt.

In dem reich mit Bildern geschmückten Gebetbuch Karls des Kühnen in Wien (1857), das seit 1466 entstand, erkennt man unter acht verschiedenen Malern auch Vrelant und Mazerolles. Mazerolles erweist sich auch als der Maler der 18 Bilder der „Conquête de la toison d'or" in der Pariser Nationalbibliothek (franz. 331) und der farbigen Blätter der letzten Bände der eingehend von Lindner untersuchten, 1468—69 von Aubert geschriebenen „Chroniken Froissarts" der Breslauer Stadtbibliothek.



Abb. 24. Der Hausbau. Handschriftenbild aus dem Brevier der Isabella von Spanien im British Museum zu London. Nach F. Winkler im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen.

Die Ränder der niederländischen Gebetbücher der Übergangszeit ins 16. Jahrhundert zeichnen sich durch mächtiges, akanthusartiges Rankenwerk neben großen natürlichen Blüten, Schmetterlingen und anderem Getier auf dunklem Grunde aus. Unter den Brügger Handschriftenmalern dieser Zeit tritt uns zunächst als selbständig beobachtender und empfindender Künstler der „Meister des Dresdener Gebetbuches" entgegen, dessen Werke Winkler zusammengesucht hat. In den Rändern des Gebetbuches der Dresdener Landesbibliothek (A 311), aus dem schon Bruck zahlreiche Abbildungen veröffentlicht hat, ist der neue großblütige Stil allerdings noch nicht durchgeführt, aber seine Kalenderbilder zeichnen sich durch neuartige Frische und Natürlichkeit aus. Fortgeschrittenere Arbeiten dieses Meisters sind einige Blätter des vielgenannten, gegen 1497 entstandenen „Breviers der Königin Isabella" im British Museum (Add. 18851), an dem fünf verschiedene Meister gearbeitet haben (Abb. 24), und des Gebetbuches der Madrider Nationalbibliothek (Schrank 1, Nr. 6), das erst nach 1508 entstanden ist. Lehrreich ist, daß Winkler in einigen anderen Bildern jenes Gebetbuches der Königin Isabella im British Museum, wie der Anbetung der Könige, der hl. Barbara und dem Johannes auf Patmos, die Hand Davids erkannt hat, und daß zahlreiche andere Bilder des Madrider Gebetbuches von Simon Bening (S. 43) herrühren.

Eine Weiterentwickelung des Stiles des Gebetbuches der Isabella zeigt zunächst die deutsche Übersetzung von Sebastian Brants „Hortulus Animae" („Seelengärtlein") in Wien (Nr. 2706), ein oft besprochenes Buch, dessen feiner, reicher Bildschmuck von einigen, auch von Winkler, auf den Genter Maler Gerard Horenbout (1475—1558) zurückgeführt wird. Ihm



Taf. 9. Kalenderbild aus dem „Breviarium Grimani" in der Markusbibliothek zu Venedig.



schließen sich in Wien ähnliche schmucke Bücher, wie das ältere Gebetbuch Kaiser Maximilians (Nr. 1907) und das Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland (Nr. 1897), an. Gleichzeitig tritt dann die Künstlerfamilie Bening (auch Binninck geschrieben) auf den Platz. Durrieu hat nachgewiesen, daß der Meister des „schönsten Werkes" des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts, der 1492 vollendeten flämischen Übersetzung der Boëthius in Paris (niederl. 1), in der auch die neue naturnahe Blüten-Randornamentik zur Vollendung gebracht wird, der urkundlich erwähnte Alexander Bening von Gent ist, und Destrée hat wahrscheinlich gemacht, daß Alexanders Sohn Simon Bening, ein außerordentlich fruchtbarer und gefälliger Meister, der Maler des unter dem Namen der „Heures de Hennessy" berühmten Gebetbuches in Brüssel (II, 158) ist, dessen Bilder hier und da, wie das der Bathseba, ihrer Formensprache nach schon auf dem Boden der Renaissance stehen. Paul Bening endlich wird von Durrieu für den Meister jenes Gebetbuches Maximilians in Wien gehalten, in dem ein Blatt mit P. B. bezeichnet ist. Das berühmteste aller hierhergehörigen Bücher aber ist das „Breviarium Grimani" der Markusbibliothek zu Venedig, das Scato de Vries mustergültig veröffentlicht hat. Ein Zeitgenosse nennt außer Memling, dessen Hand nirgends zu erkennen ist, Lievin von Antwerpen und Gerard von Brügge unter den Malern dieser mächtigen Bilderhandschrift, die nicht vor dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann. In der Regel nimmt man an, daß mit Gerard von Brügge jener Gerard Horenbout von Gent gemeint sei, und Durrieu glaubt, daß, statt Memling, Bening zu lesen sei. Daß die Bilder des Breviarium Grimani der Beningschen Werkstatt entstammen, ist heute ziemlich allgemein anerkannt; und Winkler tritt dafür ein, daß es ein Jugendwerk Simon Benings selbst sei. Die zahlreichen biblischen Darstellungen und Heiligenbilder des Breviarium Grimani sind von jenen üppig-natürlichen Randverzierungen umrahmt, die wir schon kennen. Am anziehendsten sind die Kalenderbilder auch dieses Werkes (Taf. 9). Daß gerade einige von diesen, wie die Eberjagd des Dezemberbildes, den „Très riches heures" von Chantilly (S. 15) entlehnt sind, tut ihrer Wirkung keinen Abbruch. Landschaft und Sittenbild reichen sich in den Kalenderbildern dieser Art die Hand zu unauflöslichem Bunde.

Während die letzten dieser Bücher mit kunstvoller Feder geschrieben und mit zartem, aber farbensattem Pinsel ausgemalt wurden, hatte die neue, vom deutschen Mittelrhein ausgegangene Kunst des Buchdrucks, in deren Dienst sich der Holzschnitt gestellt hatte, auch in den Niederlanden bereits jenen Kampf auf Leben und Tod gegen sie begonnen, in dem sie schließlich unterlagen. Auf die Streitfrage über das Ursprungsland des Holzschnitts (Bd. 3, S. 374 und 433) wollen wir nicht zurückkommen. Mit Bouchots zielbewußt einseitigen Verschiebungen hat schon Lehrs sich auseinandergesetzt.

Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben sich niederländische Holzschnitte kaum erhalten. Die Zweifel an der Echtheit oder der Beweiskraft der Jahreszahl 1418 auf dem großen Blatte der Brüsseler Bibliothek, das Maria, von heiligen Jungfrauen umgeben, in einem umzäumten Garten darstellt, und der Jahreszahl 1423 auf dem hl. Christophoros in Rylands Bibliothek zu Manchester, die Hymans widerlegen zu können geglaubt, haben jüngere Forscher, wie Kristeller, aufs neue in den Vordergrund gerückt. Doch mögen sich neben oberdeutschen auch burgundische Holzschnitte aus der Frühzeit des Jahrhunderts finden.

Erst im Dienste der Buchkunst erwachte der Holzschnitt zu vielseitigerem Leben. Zuerst klebte der Schreiber seinen Handschriften Einzelholzschnitte ein, um sich die Mühe, Bilder zu

malen, zu ersparen; dann umgab man gedruckte Holzschnitte mit geschriebenem Texte; dann, nachdem die Buchdruckerkunst erfunden, setzte man die Holzschnitte entweder neben die mit beweglichen Lettern gedruckten Texte, oder man schnitt, der Buchdruckerkunst zum Trotz, den Text aus demselben Holzblock mit dem Bilde. Von der Ansicht, daß die so entstandenen „Blockbücher“ schon der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörten und als Vorstufe des Buchdrucks mit beweglichen Lettern anzusehen seien, ist man jedoch zurückgekommen. Nach Schreiber wäre kein erhaltenes niederländisches Blockbuch älter als 1460. Höchstens die 48 Blätter eines französisch-burgundischen Offenbarungsbuches könnten älter sein.

In den Niederlanden sind Holzschnittbücher mit handschriftlichem Texte selten. Die wichtigsten eigentlichen Blockbücher aber sind gerade hier zwischen 1460 und 1465 entstanden. Weder ihre Verleger noch ihre Meister haben sich genannt; aber ihre Holzschnitte sind ganz von dem Geiste und der Formensprache der großen niederländischen Maler dieser Zeit erfüllt. Berühmt sind eine Armenbibel (Biblia pauperum), deren zahlreiche Bilder mit schlanken, aber großköpfigen Gestalten äußerst lebendig und ausdrucksvoll erzählt sind, das Hohelied Salomonis (Canticum Canticorum), in dem der Heiland, die Braut, deren Gespielinnen und Engel in mystische Beziehungen zueinander gesetzt sind, und der Heilsspiegel (Speculum Humanae Salvationis), dessen Bibelbilder in gut niederländischer Formensprache zu uns reden. Noch berühmter aber ist die „Ars moriendi“, die „Kunst zu sterben“, deren erste Ausgabe aus der Weigelschen Sammlung ins British Museum gekommen ist. Entschieden niederländischen, zum Teil Rogerschen Gepräges, greifen ihre packenden, in der „Agonie“ gipfelnden Darstellungen dem Beschauer an Herz und Nieren. Seit dem Beginn des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts traten diesen Blockbüchern auch in den Niederlanden die Holzschnitte der mit beweglichen Stäben gedruckten Bücher an die Seite. Berühmte Drucker solcher Werke waren Gerard Leu in Gouda (bis 1487) und Antwerpen (bis 1493) sowie Jakob Bellaert in Haarlem (bis 1486). An den Stil Geertgens tot Sint Jans erinnern die prächtigen Holzschnitte in Bellaerts „Belial“ von 1484. Gedrungener und breiter sind die Gestalten der eindrucksvoll erzählten Bilder zu Leus „Leben und Leiden des Herrn“ von 1487. Bei Gottfried van Os in Gouda aber erschien 1486 der „Chevalier délibéré“, der in seiner sinnbildlichen Wiedergabe der Erlebnisse Karls des Kühnen das Vorbild zu Kaiser Maximilians „Theuerdank“ wurde. Der Meister der zugleich großzügig und lebenswahr, breit und malerisch hingesetzten Darstellungen dieser Bücher weist schon aufs 16. Jahrhundert voraus.

Auch der Kupferstich, der noch nicht in dem Maße wie der Holzschnitt zur Buchkunst wurde, brachte es im burgundisch-niederländischen Reiche um diese Zeit bereits zu einer gewissen Blüte, deren Entwickelung uns in Lehrs' großem kritischen Werke überzeugend entgegentritt. Wenn wir den ältesten namhaften Kupferstecher, den „Meister der Spielkarten“ (S. 86), auch nach wie vor in Deutschland suchen, so müssen wir den „Meister der Liebesgärten“, der um die Mitte des Jahrhunderts tätig war, doch nach den burgundischen Niederlanden versetzen. In den von Lebenslust erfüllten Blättern, nach denen er seinen Namen erhalten, zittern die Klänge der mittelalterlichen Minnehöfe nach. Niederländer waren auch der „Meister des Kalvarienberges“ (Dresden), der „Meister der Burgundenschlacht“ (Rothschild-Paris), der Meister W ⚴, dessen Darstellungen von Seeschiffen nach Brügge, dessen Kriegs- und Lagerbilder aus den Feldzügen Karls des Kühnen nach Burgund weisen, Niederländer auch der „Meister der Boccacciobilder“, dessen Hauptstiche

seine Abbildungen zu einem 1476 in Brügge gedruckten Buche Boccaccios sind, und der nach Geisberg als Goldschmied vom holländischen Niederrhein nach Bocholt gezogene „Meister der Berliner Passion", dessen zwischen 1463 und 1482 entstandene 117 Stiche Anklänge an Roger van der Weyden zeigen. Neuzeitlicher angehaucht schließen sich ihnen noch jüngere niederländische Kupferstecher an, wie der von Dirk Bouts beeinflußte Meister F. V. B., dessen „Urteil Salomonis" und dessen „Verkündigung" zu den kräftigsten stecherischen Leistungen des Jahrhunderts gehören, und wie der Meister I. A. M. von Zwolle, dessen große Blätter, wie die als Nachtstück wirkende „Gefangennahme Christi" und die „Beweinung des Heilands", sich durch ihre kräftige Formensprache, ihre leidenschaftliche Seelensprache und ihre malerische Haltung auszeichnen. In den Orten, wo Blätter dieser Art von Hand zu Hand, von Haus zu Haus wanderten, mußte echtes Kunstempfinden sich verbreiten und fortpflanzen; und die Haus- und Volkskunst, die sich auf diese Weise neben die Kunst der Schlösser, Rathäuser und Kirchen stellte, hat sich fortan als kunstgeschichtliche Macht behauptet.

2. Die französische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Während des hundertjährigen Krieges, den Frankreich mit England führte (1339 bis 1453), büßte es, trotz allem, was Karl V. und seine Brüder für das französische Kunstleben taten, seine selbständige europäische Führerrolle auf dem Gebiete der Baukunst und der darstellenden Künste allmählich ein. Arm in Arm mit Burgund und den Niederlanden aber machte es auch während dieser hundert Jahre alle Fortschritte der Zeit mit; und von der Mitte des 15. Jahrhunderts an trat es, ohne eigentlich bahnbrechend voranzugehen, auch wieder mit selbständig bedeutenden Kunstleistungen in die Schranken.

Die französische Baukunst, in deren Gebiet, neben Gonse und Enlart, Dehio und Gurlitt unsere Führer bleiben, hielt in manchen Beziehungen treuer als ihre Nachbarinnen an dem alten gotischen Stil, ihrer eigensten Schöpfung, fest. Immerhin aber macht die französische Spätgotik die Zeitrichtung in bezug auf die Überladung und Zersplitterung der Bündelpfeiler, auf die Ausschaltung der Kapitelle zwischen Diensten und Gewölberippen, auf die Umwandlung des geometrischen Maßwerks in „flamboyante", fischblasenförmige Füllungen und auf alle jene Umgestaltungen der Spitzbogen mit, die bald als „accolades" („Eselsrücken") wieder zu persischen Kielbogen (Bd. 2, S. 372) zurückführten, bald, vom Korbhenkelbogen ausgehend, so breitgedrückt wurden, daß sie als Bogen kaum noch anerkannt werden können. Daß manche Einzelformen dieser „flamboyanten" Gotik Frankreichs schon im 13. und 14. Jahrhundert in England (z. B. 1237 in Lincoln, 1338 in York) vorgebildet gewesen, hat namentlich Enlart wiederholt verfochten. Als erstes französisches Bauwerk völlig flamboyanten Stiles gilt die Kapelle Johannes des Täufers in der Kathedrale von Amiens (1373). In jener üppigen Umkleidung von Portalen und Fenstern mit durchbrochener und ausgezackter Arbeit, die steinernen Spitzen gleicht, steht Frankreich hier und da sogar an der Spitze der Bewegung, und die Umbildung des rein stilisierten Naturlaubes der echt gotischen Verzierungen in krautige und schwulstige Blattformen zeigt sich gerade in der französischen Kunst in deutlicher Ausbildung. Auch die Gotik hatte eben „ihr Barock und Rokoko".

Zahlreiche große gotische Kirchen Frankreichs wurden erst im 15. Jahrhundert vollendet und kaum eine gibt es, die nicht irgendeinen Anbau im Flamboyantstil aufzuweisen hätte.

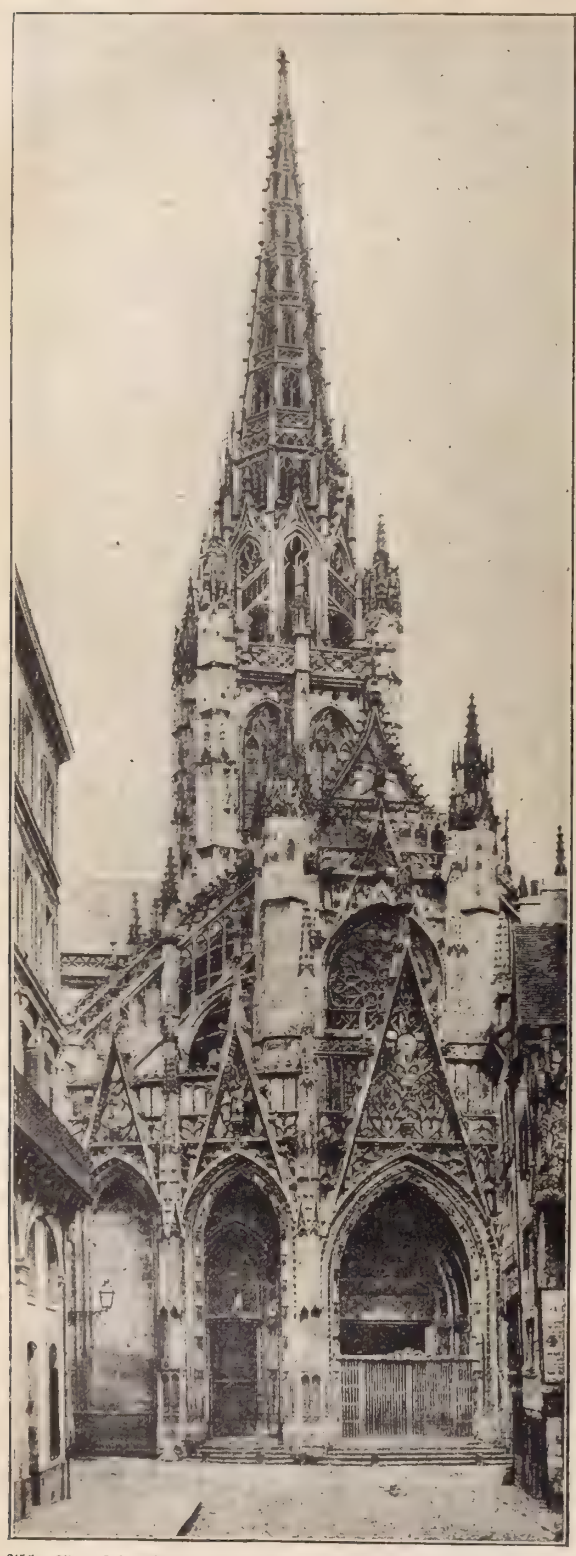


Abb. 25. Die Schauseite der Kirche Saint-Maclou zu Rouen. Nach Photographie.

In Paris gehört die prächtige, von Jean Gaussel erbaute Schauseite von Saint-Germain-l'Auxerrois mit ihrer anmutigen Vorhalle (1435—39) zu den reinsten Schöpfungen dieses Spätstils. In Rouen erhalten die Querschiffe der Kathedrale und der Kirche Saint-Ouen jetzt ihre üppigen Fassaden, Saint-Ouen auch ihren stattlichen Vierungsturm. Die Kirche des Mont-Saint-Michel (Bd. 3, S. 347) erhielt ihren prächtigen Chorbau 1450—54, die Kirche zu Kemper (Quimper) 1427—67 ihr reich geschmücktes Lang- und Querhaus. In ihrer prächtigsten Entfaltung zeigt die westliche Schauseite der Kathedrale von Tours (1426—1547) die reiche französische Gotik der Spätzeit; doch kommt der Stil des 15. Jahrhunderts noch reiner entwickelt in der Kathedrale von Toul (1447—96) mit ihren luftigen Türmen zur Geltung; schöne Türme dieses Stils zeigen in Bordeaux die Kathedrale und Saint-Michel.

Von den französischen Gotteshäusern, die völlig dem 15. Jahrhundert entsprangen, wirkt Saint-Maclou zu Rouen, 1437 von Pierre Robin begonnen, vom Sockel bis zur Turmspitze, die freilich dem 19. Jahrhundert angehört, wie ein Schmuckschrein reichster Goldschmiedearbeit (Abb. 25). Aus einem Guß im Flamboyantstil des 15. Jahrhunderts geschaffen, steht auch die große Kirche Saint-Nicolas-du-Port bei Nancy da, und zu den reichsten Bauten dieser Art gehört die Saint-Wulframskirche zu Abbeville (seit 1488), deren Schauseite von fast verwirrender Pracht ist. Als Hallenkirche mit fünf gleichhohen, von schlanken Rundsäulen getragenen Schiffen aber nimmt Saint-Maurice in Lille eine Stellung für sich ein.

Auch an Lettnern und Chorschranken feiert der üppige französische Stil des 15. Jahrhunderts zugleich seine Orgien und seine Triumphe. Allen voran steht der Prachtlettner der Kathedrale von Albi, der sich, mit Recht einem nordfranzösischen Künstler zugeschrieben, in den märchenhaftesten Sprüngen ergeht. Berühmt sind aber z. B. auch die hölzernen Chorschranken von 1440 in der Kirche zu Le Faouet und die granitenen aus etwas späterer Zeit zu Le Folgoët in der Bretagne, dessen spätgotische Kirche sich seit 1409 erhob. Durch die Vermittelung der Normandie macht sich hier niederländischer Einfluß geltend.

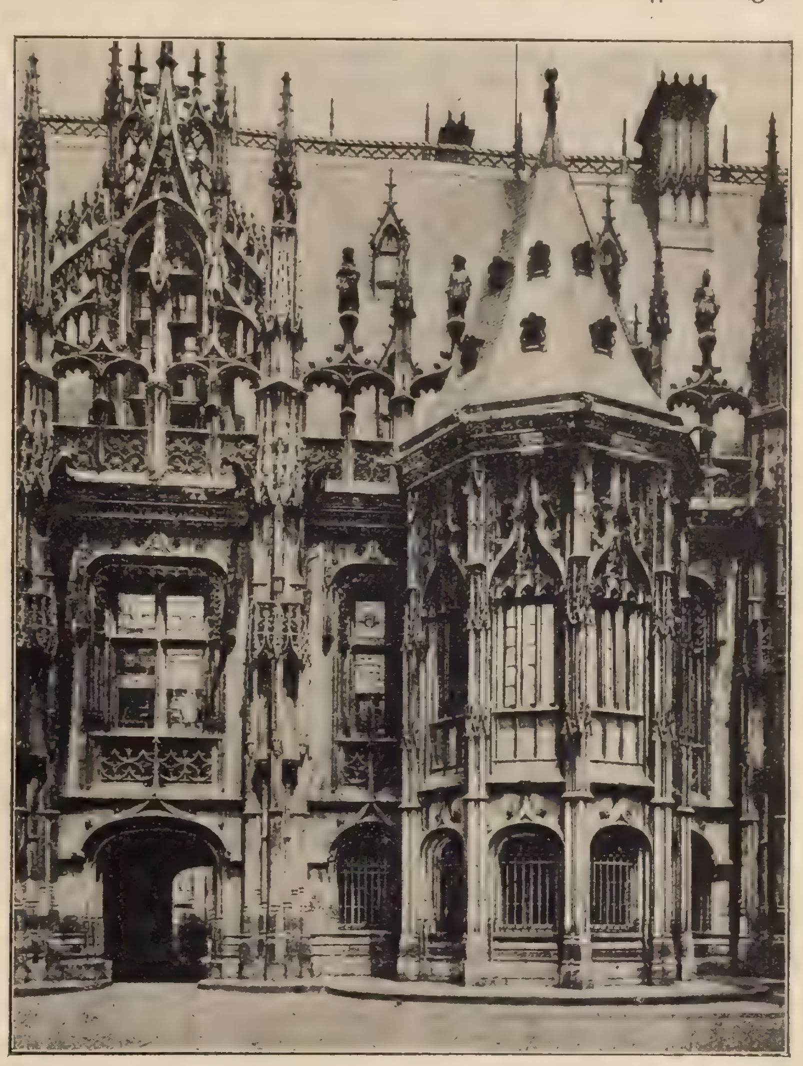


Abb. 26. Die Schauseite des Landgerichtes in Rouen. Nach C. Gurlitt, „Die Baukunst Frankreichs". (Zu S. 48.)

Weltliche Prachtbauten hat Frankreich im 15. Jahrhundert offenbar in großer Anzahl besessen: wenn auch weniger bürgerliche Rathäuser als die freien Städte der Niederlande, so doch zahlreichere Schlösser der Herrscher und Großen; und wenn die Stürme der Bürgerkriege und die Neuerungssucht der Mächtigen hier auch viele Rathäuser und Schlösser des 15. Jahrhunderts dem Erdboden gleichgemacht oder in Um- und Neubauten erstickt haben, so ist es doch immer noch lohnend, sich in Frankreich nach Bauten dieser Art umzusehen. Die Wohnbauten des schönen Landes zeichnen sich jetzt, ein Zeichen des Wirklichkeitsdranges der Zeit, durch die zweckmäßige Aneinanderreihung ihrer Räume und durch die malerische Unbefangenheit aus, mit der ihr Äußeres mit seinen Treppen- und Lugtürmchen, seinen Dachfenstern, seinen Wasserspeiern, Schornsteinen und Steingeländern die innere Zweckmäßigkeit widerspiegelt. Die rechteckig oder flachbogig gedeckten Fenster pflegen durch Kreuzpfosten geteilt zu sein. In den Türen tritt manchmal noch der Spitzbogen hervor.

Von den Rathäusern Frankreichs können oder konnten es bis zum Weltkriege gerade die auf dem Wege von Flandern nach Paris liegenden, wie die von Saint-Quentin und von Arras mit ihren siebenbogigen Erdgeschoßhallen und die von Douai, von Compiègne und von Noyon, an gediegener Pracht mit ihren flämischen Geschwistern aufnehmen. Zu den köstlichsten weltlichen Gebäuden vom Ende dieses Zeitraums aber gehört das alte Schatzhaus der Normandie, das jetzige Landgerichtsgebäude in Rouen. Vor der Mitte seiner achtfensterigen Schauseite erhebt sich von unten auf ein Achteckturm, dessen Dachpyramide jedoch von dem mächtigen Hauptdach überragt wird (Abb. 26). Das niedrige Erdgeschoß öffnet sich mit völlig flachgedrückten, kielförmig überhöhten Bogen. Die Fenster der Hauptgeschosse sind nahezu gerade geschlossen. Das Steinfiligran der Pfeiler, Giebel, Fenstergeländer und Dachbrüstungen aber macht das Gebäude auch zu einem Schatzhaus flamboyanter Gotik.



Abb. 27. Spätgotischer Kamin im Wachtsaal des Schlosses Poitiers (des jetzigen Justizgebäudes). Nach Enlart in A. Michels „Histoire de l'Art".

Die festen Schlösser Frankreichs ragen zu Anfang des 15. Jahrhunderts noch hoch und vielgetürmt gen Himmel, wie sie uns aus den Hintergründen des großen Gebetbuches zu Chantilly (S. 15) winken. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber wurden sie wegen der Erfindung der Feuerwaffen niedriger und gedrungener angelegt und mit Wällen und Terrassen zum Aufstellen von Kanonen versehen. Zu den ältesten Schlössern dieser Art gehört das berühmte Schloß zu Pierrefonds (Oise), das Ludwig von Orléans sich erbauen ließ. Ihm folgt das Schloß der Grafen von Poitou zu Poitiers, dessen 50 m langer, mit hölzernem Gewölbe gedeckter Wachtsaal (Salle des pas perdus) im jetzigen Gerichtsgebäude namentlich durch seinen prächtigen Kamin (Abb. 27) zu einer Meisterschöpfung spätgotischen Stils gemacht wird. Reich an spätgotischen französischen Prachtschlössern ist besonders das Loiregebiet. Die Schlösser Dunois', des Besiegers der Engländer, zu Beaugency (1440) und Châteaudun (1441—46) und die stolzen Königsschlösser zu Amboise und Blois lassen ihre einstige spätgotische Pracht freilich nur noch ahnen. Vortrefflich erhalten aber sind das Haus des Jacques Coeur zu Bourges und das Hôtel Cluny in Paris. Jacques Coeur war der Schatzmeister Karls VII. während der letzten Zeit des hundertjährigen Krieges. Die Schauseite seines Hauses auf den Wällen von Bourges, das er 1443 erbauen ließ, wird von ihrem turmartigen Mittelbau beherrscht, der im Hauptgeschoß ein mächtiges Spitzbogenfenster mit geflammtem Maßwerk zeigt. Jacques d'Amboise, Abt von Cluny, ließ sich während des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts das Hôtel Cluny in Paris errichten, das jetzt ein berühmtes Museum ist. Am reizvollsten ist der unregelmäßige Eingangshof mit seinen

vorspringenden Treppentürmen, seinen Kielbogenportalen, seinen Dacherkern und seiner unteren Spitzbogenhalle. Johann der Unerschrockene aber baute das „Hôtel de Bourgogne" in Paris, in dessen Treppenhausschmuck vom Anfang des 15. Jahrhunderts uns der um 1900 neuerblühte „Baumstil" der Spätgotik greifbar entgegentritt. Die von den Mittelsäulen aufsteigenden Rippen sind als natürliche Baumzweige gestaltet, die sich am Gewölbe verbreiten (Abb. 28).



Abb. 28. Baumornamentik im Treppenhaus des Hôtel de Bourgogne zu Paris. Nach C. Enlart, „Architecture française".

Von den spätgotischen bürgerlichen Wohnhäusern Frankreichs stehen besonders die normannischen Fachwerkbauten in Rouen, Lisieux, Les Andelys, Caen, Falaise und Quimper durch ihre tektonische Wahrheitsliebe in der realistischen Bewegung der Zeit. Es sind Giebelhäuser, deren obere Stockwerke, von den geschnitzten Kopfstücken der Eckpfosten getragen, manchmal über den unteren vorspringen. Ein lehrreiches Beispiel vom Ende des 15. Jahrhunderts ist auch das Haus des Jacques Callon zu Reims. Wie willkürlich die Andeutungen von Fialen und Kielbogen im Holz, aber wie klar tektonisch gefügt das Fachwerk!

Auch in Frankreich steht in diesem Zeitraum die weltliche Baukunst eben im Begriffe, der kirchlichen den Rang abzulaufen. Wohnlichkeit und dekorative Phantasie sind überall die Hauptreize dieser Kunst, die uns, wie P. Vitry, weniger unter dem Zeichen des Verfalls als der Weiterbildung aus den Zeitbedürfnissen heraus zu stehen scheint. Die eigentlichen Renaissanceformen aber lassen selbst als Bestandteile des Übergangs-Mischstils noch bis zum vollen 16. Jahrhundert auf sich warten.

B. Die französische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Über Courajod, den bahnbrechenden französischen Kenner des 19. Jahrhunderts, hinaus hat namentlich Paul Vitry, dem André Michel folgt, unsere Einsicht in die Entwickelungsgeschichte der französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts gefördert, indem er zwischen der burgundisch-französischen, der niederländisch-französischen und der schlechthin französischen Bildnerei dieses Zeitraums ziemlich scharfe Grenzen zog und zugleich nachwies, daß es eine französische Renaissancekunst, die antike Formen aus Italien eingeführt, vor 1495, ja eigentlich vor 1515 noch nicht gab, wohl aber eine Reihe leicht ausscheidbarer dekorativer Renaissanceschöpfungen italienischer Künstler, die in Frankreich arbeiteten.

Die erste italienische Künstlerkolonie tauchte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts am Hofe des Königs René von Anjou auf. Pietro da Milano und Francesco Laurana, auf die wir zurückkommen, waren hier zunächst 1461—66, hauptsächlich als Verfertiger von Schaumünzen, tätig; Francesco Laurana aber, dem Bertaux, Burger und Rolfs eingehende Untersuchungen gewidmet haben, auch als Steinbildner. Von den Steinbildwerken Pietros da Milano hat sich in Frankreich, das er 1466 für immer verließ, kaum etwas erhalten. Francesco Laurana aber, der 1475 für immer nach Frankreich zurückkehrte, wo er 1501 oder 1502 starb, schuf gleich nach seiner Rückkehr, von Tommaso Melato von Como unterstützt, in Marseille die Steindekoration der Lazarus-Kapelle der Major-Kirche mit ihren Heiligengestalten,

wie Martha und Magdalena, in Avignon aber 1478—81, unter der Beihilfe von Schülern, den großen Kreuztragungsaltar der Zölestinerkirche, der sich jetzt in Saint-Didier daselbst befindet; und hier wie dort treten uns als Kennzeichen der italienischen Frührenaissance sofort die antikisierenden, gefurchten oder mit Arabesken verzierten Pilaster entgegen, die, mit geradem Gebälk gedeckt, an die Stelle der durch Spitzbogen verbundenen Pfeiler treten. Daß sich der Stil Lauranas von Südfrankreich aus selbsttätig weiter verbreitet habe, läßt sich aber nicht behaupten. Nur das Grabmal Karls IV. von Anjou (gest. 1472) in der Kathedrale von Le Mans, das einige Kenner für ein Werk Lauranas selbst halten, vertritt im Norden Frankreichs schon um 1475 die italienische Renaissance.

Wichtiger für die Geschichte der französischen Kunst wurde der zweite Zufluß italienischer Künstler und Kunstwerke, der erst nach Karls VIII. rascher Eroberung Neapels im Jahre 1495 erfolgte. In den Verzeichnissen der Gehälter, die der König italienischen Künstlern zahlte, tauchen 1496 und 1497 die Namen des bekannten Baumeisters Fra Giocondo und des nicht minder bekannten Bildhauers Guido Mazzoni auf; jener blieb bis 1505, dieser bis 1516 in Frankreich; beide hatten den größten Einfluß auf die Einführung der italienischen Pilastergliederung in Frankreich; und die Schlösser an der Loire waren die Hauptstätten, an denen dieser Einfluß sich entfaltete. Mazzonis Hauptwerke in Frankreich, das Reiterstandbild Ludwigs XII. in Blois und das Grabmal Karls VIII. in Saint-Denis, auf dem der König nicht mehr als Liegender (gisant), sondern als knieend Betender (orant) dargestellt war, haben sich nicht erhalten. Vielleicht rühren die Überbleibsel des Grabmals des Philippe de Commynes und seiner Gattin im Louvre und in der École des Beaux-Arts von ihm her. Schlichtere italienische Kunsthandwerker folgten. Als die ältesten erhaltenen italisierenden oder antikisierenden Pilaster an französischen Kunstwerken Frankreichs gelten die beiden Seitenpilaster der berühmten Grablegung Christi von Solesmes (S. 53). Dieses großartige Bildwerk, das die Jahreszahl 1496 trägt, ist im übrigen noch „gotisch" oder, sagen wir, französisch im Aufbau wie in den Formen. Die Italiener kamen nur eben zur rechten Zeit, sagt Vitry, um mit der Jahreszahl dieses „hors d'œuvre" dem nationalen Bildwerk anzufügen.

Je spröder die französische Kunst des 15. Jahrhunderts sich gegenüber den Lockungen des italienischen Stils verhielt, um so bereitwilliger öffnete sie nach wie vor den burgundischen und flämischen Anregungen ihre Arme; und die jüngere französische Forschung gibt im Gegensatz zu der noch von Müntz vertretenen Ansicht zu, daß dieser niederländische Einfluß die französische Nationalkunst gestärkt, der italienische sie geschwächt habe. Der burgundisch-französische Stil, der sich durch Kraft, Natürlichkeit und Lebendigkeit bei etwas schwerfälligen Formen auszeichnete, verbreitete sich von seinem Stammlande aus über die Franche-Comté, die Provence und die Languedoc, strahlte auch nach der Normandie aus, wo sich z. B. in der Peterskirche zu Lisieux zwei große Reliefbilder finden, die an Claus Werwe (S. 8) erinnern, ließ aber die Isle de France und die Champagne so gut wie völlig beiseite und berührte das Loiregebiet, dessen Kunsthauptstadt Tours war, nur mit einzelnen Ausläufern, zu denen die natürliche, aber gedrungene und schwere stehende Madonna von Beaumont im Archäologischen Museum zu Tours gehört. Als burgundisch oder von Burgund beeinflußt gelten auch die hübschen, natürlich-sittenbildlichen Reliefdarstellungen am Hause Jacques Coeurs in Bourges, die häusliche und gottesdienstliche Vorgänge wiedergeben.

Auch die nicht durch Burgund hindurchgegangene rein niederländische Strömung läßt sich in der französischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts noch in zwei Richtungen

verfolgen. Die eine vertreten die Künstler und Kunstwerke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die von den schon zu Ende des 14. Jahrhunderts nach Frankreich selbst ausgewanderten südniederländischen Meistern, wie Jean Pepin de Huy und André Beauneveu (Bd. 3, S. 351), abstammen, zu der anderen rechnen wir die Künstler und Kunstwerke, die der neuen niederländischen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Von Pepin de Huys Schüler Robert Loisel und von André Beauneveus Schüler Jean de Cambrai ist schon die Rede gewesen (Bd. 3, S. 352). Auch Jean de Cambrais großartiges Grabdenkmal des Herzogs Jean de Berry in der Kathedrale zu Bourges haben wir, da es noch aus dem 14. Jahrhundert hervorwächst, bereits kennengelernt. Dem 15. Jahrhundert erst entstammen die übrigen Werke Jean de Cambrais, von denen die prächtigen Grabmäler Ludwigs II. von Bourbon (gest. 1410) und seiner Gemahlin Anne d'Auvergne (gest. 1416) in Souvigny hervorgehoben seien. Ihre Köpfe sind bereits von kräftigstem Eigenleben erfüllt, ihre Gewänder aber zeigen noch den großen gotischen Faltenwurf.

Von dem unmittelbaren niederländischen Einfluß, der sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in weiten Strecken Frankreichs geltend macht, zeugen zunächst zahlreiche niederländische Künstlernamen, die den Archiven der verschiedensten französischen Städte entstiegen sind. Aber auch an Werken niederländischer Herkunft fehlt es in Frankreich nicht. Zunächst kommen hier die Schnitzaltäre jener ausgesprochen niederländischen Art in Betracht, wie sie sich z. B. in den Kirchen zu Ternant und Ambierle (1466) erhalten haben. Vor allen Dingen aber gehören hierher einige Steinbildwerke, die jenen burgundischen gegenüber eine feinere Formensprache reden, ohne weniger Wirklichkeitssinn zu verraten. Besonders bezeichnend ist das malerisch aufgefaßte, mit waldigem Hintergrunde versehene Hochrelief über der Tür der Kapelle zu Amboise, dessen linke Seite den hl. Christophorus, wie er das Christkind durchs Wasser trägt, dessen rechte Seite den hl. Hubertus zeigt, wie er vor dem Hirsch mit dem Kreuz im Geweih niederkniet. Alles ist hier äußerst wahr und lebendig unter deutlicher Mischung niederländischer und französischer Empfindung durchgearbeitet. Die französische Empfindung überwiegt hier aber schon beinahe.

Der schlechthin französischen Richtung des 15. Jahrhunderts, die als Fortsetzung der großen französisch-gotischen Kunst des 13. Jahrhunderts erscheint, dürfen wir zunächst die meisten der spätgotischen kirchlichen Schauseitenbildwerke Frankreichs zurechnen. Reizend sind die Engelreigen und die „Frühlingsschwalben" gleichenden Seraphimsflüge an Saint-Maurice zu Vienne, an Saint-Maclou zu Rouen und an Saint-Pierre zu Nantes. Die Nischen und Tabernakel der Schauseiten sind oft ihrer Heiligenbilder beraubt, von denen man einige in den Museen wiederfindet. Wie schlicht natürlich ist der Schusterheilige Crispinus in einer der Kapellen der Kathedrale zu Autun, wie überzeugend ist die Gruppe mit dem heiligen Arzte Cosmas im Krankenhaus zu Issoudun gebildet.

Hauptsächlich aber kommt für diese Richtung die Loire-Schule in Betracht, deren Hauptsitz Tours war. Die gesuchten Bewegungen der alten Schule hat sie überwunden, den Wirklichkeitssinn des neuen Zeitalters aber zeigt sie durch französische Eleganz gemildert und gebändigt. Einige Standbilder weiblicher Gestalten verdeutlichen uns diese Sonderentwickelung am besten. Noch völlig mittelalterlich, ja noch mit der gotischen Biegung behaftet erscheint die um 1400 entstandene stehende Marmormadonna in der Kirche zu Neuillé-Pont-Pierre. Klar, frei, ruhig, anmutig in Haltung und Ausdruck zeigt den neuen französischen Stil die bemalte Steinmadonna im Portal der Eglise du Marturet zu Riom. Eine Zwischenstufe

zwischen diesen beiden Steinbildern aber bezeichnet die eindrucksvolle, aus Holz geschnitzte Schmerzensmutter im Archäologischen Museum zu Tours. Von einzelnen Heiligengestalten des ausgeglichenen Stiles der Loire-Schule erscheinen besonders feinfühlig das reizende Kinderstandbild des hl. Quirinus (Saint-Cyr) in der Kirche von Jarzé unweit Solesmes und der bemalte, herb reife, behelmte, aber bartlose Kopf des Museums von Orléans, in dem man den Kopf der Jeanne d'Arc wahrscheinlicher als den des hl. Mauritius erkennt.

Auch an den steinernen Liegebildern der Grabdenkmäler läßt sich diese Entwickelung verfolgen. Das Hauptwerk der Mitte des Jahrhunderts ist das keck lebenswahre, herb reife, doch aber schon vom Hauche einer neuen Schönheit umspielte marmorne Grabbild der Agnes Sorel (gest. 1449) im Chor der Kollegiatkirche zu Loches (Abb. 29). Nicht vor 1490 ist dann das prächtige steinerne Grabmal des Sire de Chaources in Malicorne (Sarthe) entstanden. Dem spätgotischen Sarkophage schließt das Liegebild des bartlosen Helden sich mit einer Schlichtheit und Schönheit an, die wir als durchaus französisch empfinden.



Abb. 29. Das Marmor-Grabbild der Agnes Sorel in der Kirche zu Loches. Nach P. Vitry, „Michel Colombe".

Zu den bedeutendsten Schöpfungen der Loire-Schule aber gehört der Innenschmuck der Schloßkapelle zu Châteaudun von 1464. Auf fünfzehn zierlichen Säulen, deren Kapitelle durch Halbfiguren langbekleideter Flügelengel gebildet werden, erheben sich ebenso viele bemalte Steingestalten: Maria mit dem Kinde, die beiden Johannes, der hl. Franziskus und weibliche Heilige. Die schönsten von ihnen, wie die Madonna und die Magdalena, zeigen eine so feinfühlige Einfachheit und Natürlichkeit der Haltung und Gewandung, eine so stille, sinnige Anmut des Gesichtsausdrucks, daß man fast verwundert nach den Quellen dieses Stiles fragt. Sicher kann man hier nicht von italienischen Einflüssen reden, sondern muß anerkennen, daß die Art dieser Werke aus sich selbst heraus zu reinem Gleichgewicht hindurchgedrungen ist.

Metallarbeiten des 15. Jahrhunderts haben sich in Frankreich verhältnismäßig wenig erhalten. Als Meisterwerk französischer Goldschmiedekunst ist unter dem Namen „das goldene Rössel" der reich mit Schmelzfarben geschmückte Altar in der Kirche zu Alt-Ötting in Oberbayern berühmt, in dem uns der Wirklichkeitssinn der Zeit Claus Sluters mit französischem Feingefühl gepaart entgegentritt. Vor der Madonna im Rosenhag kniet oben auf der Platte, zu der Treppen emporführen, der König, während zu ebener Erde ein Knappe das weiß emaillierte Roß des Königs hält. Ein französisches Erzgußwerk vom Ende des 15. Jahrhunderts aber ist der Bronzeengel vom Schlosse von Le Lude (Abb. 30) im Loiregebiet. Ursprünglich als Wetterfahne gedacht und daher in seiner übertriebenen Länge auf die Verkürzung berechnet, war er später auf einen Treppenpfosten gestellt, ist jetzt aber in den Besitz Pierpont Morgans in Neuyork übergegangen. Es ist ein langbekleideter, schlanker, würdevoller und doch etwas täppischer Bursche mit mächtigem Flügelpaar. Laut seiner Bezeichnung hat Jehan Barbet von Lyon ihn 1475 ausgeführt.

In der Loiregegend, zwischen Angers und Le Mans, liegt aber auch die Benediktinerabtei Solesmes, die die berühmte plastische „Grablegung Christi" (Abb. 31) von 1496 besitzt. Grablegungsgruppen dieser Art, die in lebhaften Wechselbeziehungen zu den Passionsspielen standen, gehörten zu den Lieblingsgegenständen der französischen Bildhauer dieses Zeitraums. Zu den ältesten dieser „Heiligen Gräber", die meist mit rundbildnerischen Gestalten in Wandnischen verlegt wurden, gehört neben dem burgundischen zu Tonnerre von 1453 (S. 9) das von Chaumont (Haute-Marne) von 1470. Zu den großartigsten aber gehört unser Grab von Solesmes. Ein spätgotischer Aufbau, dem, wie schon (S. 50) erwähnt, nur zuletzt unten links und rechts von italienischen Händen antikisierende Pilaster eingefügt sind, umrahmt hier die Nische, in deren Leibung jederseits ein Kriegsknecht Wache steht. Herb und kraftvoll, aber zugleich maßvoll und sinnig, schließt die lebensgroße, ergreifende Hauptgruppe sich den schlechthin französischen Werken an, die wir kennengelernt haben. Die Vermutung Gonses, daß Michel Colombe, und Vitrys, daß **Louis Mourier** sie geschaffen, überzeugen nicht.



Abb. 30. Flügelengel. Erzgußwerk bei Pierpont Morgan in Neuyork. Nach P. Vitry a. a. O.

Michel Colombe ist der Großmeister nicht nur der Loire-Schule, sondern der ganzen französischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts.. Trotz der zahlreichen Schriften, die ihm schon vor Vitrys Hauptwerk, z. B. von Paul Mantz und von Leon Palustre, gewidmet worden, gibt er uns immer noch das Rätsel auf, wie es möglich ist, daß ein vielgenannter und beschäftigter Meister uns erst von seinem 70. Lebensjahre an als greifbare Künstlerpersönlichkeit entgegentritt. Geboren ist Colombe 1430 oder 1431 bei Saint-Pol de Léon in der Bretagne; nachweisbar ist er in Tours, der Hauptstätte seiner Tätigkeit, mit Sicherheit erst seit 1491. Er starb hier zwischen 1512 und 1519. Colombe mit Vitry ohne weiteres als „gotischen" Künstler anzusprechen, erscheint gewagt; aber näher als den Italienern steht er den Niederländern, und mehr, als daß er aus den edelsten Überlieferungen des Mittelalters selbständig hervorgewachsen, wird Vitry auch nicht meinen. Mit Sicherheit lassen sich nur drei Werke auf Colombe zurückführen. Das erste ist die stilvoll realistische Denkmünze des Pariser Münzkabinetts, die Ludwig XII. 1500 bei seinem Einzug in Tours überreicht wurde. Das zweite, zwischen 1502 und 1507 entstandene Hauptwerk des Meisters ist das Grabmal, das die Königin Anne de Bretagne ihren Eltern, dem Herzog Franz II. und der Herzogin Margarete von der Bretagne, in der Kathedrale zu Nantes errichten ließ. Jean Perréal, der Hofkünstler Karls VIII. und Ludwigs XII., lieferte den Gesamtentwurf zu dem nach nordischer Art frei aufgestellten Denkmal, dessen prächtiges figürliches Bildwerk er durch Colombe ausführen ließ. Nebeneinander ruhen die Marmorbilder der erlauchten Verstorbenen auf dem Sarkophage. Ihre Füße stützen sich nach alter Art auf sinnbildlich-heraldische Tiere, einen Löwen und ein Windspiel. Bekleidete Flügelengel machen sich an dem Kopfkissen zu schaffen. An den vier Ecken des Schreins aber stehen, nur locker mit ihm verbunden, die lebensgroßen Gestalten der mittelalterlichen Tugenden, der Gerechtigkeit, der Stärke, der Mäßigung und der Klugheit. In ausgesprochenem Gegensatz zu dem nordischen Charakter des Aufbaues und der

Stand- und Liegebilder dieses in milde Farben gehüllten Denkmals aber steht seine italienische dekorative Ausstattung, die Perréal den italienischen Verzierungskünstlern, die sich damals in Frankreich aufhielten, namentlich Girolamo da Fiesole, übertragen hatte. Colombes eigener Hand gehören unzweifelhaft die Kardinaltugenden und die großartigen Liegebilder des Fürstenpaares an, deren typische Züge lebensvoll und innerlich beseelt sind. Wuchtig und keck individualisiert dagegen stehen die vier Kardinaltugenden (Abb. 32) da: so unitalienisch wie möglich, französisch in Tracht, Haltung und Gesichtsausdruck, Meisterwerke der nationalen Kunst Frankreichs. Das dritte beglaubigte Werk Colombes endlich ist das köstliche, im Louvre erhaltene Relief des hl. Georg (Abb. 33), das er 1508—09 für das Schloß Gaillon ausgeführt hat. Nach links gewandt, sprengt der heilige Ritter gegen das nordisch gedachte Ungetüm heran, dem er die Lanze durch den langen Schuppenhals stößt. In strammer Bewegung sitzt er



Abb. 31. Die Grablegung Christi. Steinernes Hochrelief in der Benediktinerabtei Solesmes. Nach P. Vitry a. a. O. (Zu S. 53.)

fest auf dem sich bäumenden Rosse. Links oben im Gebirge aber kniet die kleine Gestalt der befreiten Prinzessin. Die einfache Gruppe ist ebenso natürlich wie geistreich durchgebildet.

Den beglaubigten Werken Colombes am nächsten verwandt ist die wunderbar feine, ländlich natürliche und doch von sanfter Schönheit durchglühte stehende Marmormadonna des Louvre, die als Madonna von Olivet (Schloß bei Orléans) bekannt ist. Im übrigen können wir die Schule Colombes erst im 16. Jahrhundert weiterverfolgen.

Die französische Bildhauerei des 15. Jahrhunderts, über die wir wenigstens einen Überblick gewonnen haben, wird außerhalb Frankreichs noch nicht so gewürdigt, wie sie es verdient. Auch in der französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts haben Natur und Geist einander bereits wahr und innig durchdrungen.

C. Die französische Malerei des 15. Jahrhunderts.

War die französische Malerei dieses Zeitraums bisher ein Stiefkind der Forschung, so scheint sie auch nach aller Pflege, die ihr namentlich nach der Pariser Ausstellung von 1904

unter der Führung Camille Benoîts, Henry Bouchots, Paul Durrieus, E. de Mandachs, L. Dimiers und J. Guiffreys zuteil geworden, ein Sorgenkind der Kunstgeschichte bleiben zu sollen. Zählen die echten Kunstwerke unter den erhaltenen Gemälden doch höchstens nach Dutzenden; und lassen sich, von geringeren Handschriftenmalern abgesehen, mit voller Sicherheit bisher doch nur vier der in den Schriftquellen hervortretenden Malernamen, die des Enguerrand Charonton, des Nicolas Froment, des Jean Fouquet und des Jean Bourdichon, mit erhaltenen Werken verbinden! Bezeichnend ist, daß sowohl am Hofe Karls VII. als am Hofe König Renés immer noch entschieden flämische und selbst oberdeutsche Künstlernamen neben den französischen auftauchen. Vom Norden her drang die niederländische Strömung, an der Frankreich freilich schon im 14. Jahrhundert selbsttätig teilgenommen hatte, jetzt immer unaufhaltsamer vor; vom Süden, von der Provence her, machte sich nach wie vor die italienische Gegenströmung geltend, die jedoch erst nach Karls VIII. italienischem Feldzuge, erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Oberwasser bekam. Inzwischen sorgten einige französische Maler, die selbst in Italien gewesen waren, dafür, daß die niederländischen Bäume auf französischem Boden nicht in den Himmel wuchsen. Im Herzen Frankreichs, in der Touraine, erblühte die französischste der französischen Malerschulen, deren Meister dem niederländischen Realismus, von dem sie sich freilich nicht völlig freihielten, nur zögernd folgten. Ihre Formensprache blieb allgemeiner und milder als die ihrer flämischen und holländischen Zeitgenossen, ihre Farbengebung, die auf das Pinselgold nicht verzichtete, einfach schönfarbiger, manchmal zarter, manchmal auch lackartig glatter; der geistige Inhalt ihrer Darstellungen aber wurde in der Regel lebendig und überzeugend zum Ausdruck gebracht.



Abb. 32. Michel Colombes „Gerechtigkeit“ vom Grabmal Franz' II. in der Kathedrale zu Nantes. Nach P. Vitry a. a. O.

Wandgemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben sich in Frankreich nur spärlich erhalten. Vor allen Dingen ist der Verlust des 1424 gemalten Totentanzes im Beinhause des alten Minoritenklosters (aux Innocents) zu Paris zu beklagen. Es war eine der ältesten dieser, wie Seelmann gezeigt hat, in Dichtungen und Mimenspielen schon im 14. Jahrhundert vorgebildeten Darstellungen, die der armen, durch die Verheerungen der Kriege und der Pest erschreckten Menschheit mit schauerlicher, oft jedoch durch witzige Einfälle gewürzter Bitterkeit den Trost spendeten, daß vor dem Tode alle Menschen gleich sind. Die Vertreter aller Stände, vom Kaiser bis zum Bettler, führen mit ebenso vielen als Halbgerippe dargestellten Todesgestalten, abwechselnd aneinandergereiht, den spukhaftesten Reigentanz auf. Vielleicht übermitteln uns alte französische Holzschnitte (S. 59) von 1485 ein Abbild des Pariser Totentanzes. Erhalten aber hat sich im Herzen Frankreichs an der äußeren Chorschranke der Abteikirche Chaise-Dieu (Haute-Loire) ein zweiter, um 1450

entstandener Totentanzfries, auf dessen tiefrotem Grunde die braun in braun dargestellten Gestalten den Tanz aufführen. Die Halbgerippe sind unersättlich in immer neuen Gebärden, ihre Opfer zu schrecken und zu fassen. Etwas älter wohl noch ist die berühmte Gewölbedeckenmalerei in der Kapelle des Hauses des Jacques Coeur (S. 48) zu Bourges. Vom blauen Grunde heben sich, lange Spruchbänder entfaltend, langbekleidete Engel ab, deren herb durchgebildete, aber von süßem Seelenleben erfüllte Köpfe zu dem Besten gehören, was die französische Malerei dieser Zeit geschaffen hat. Etwas jünger sind die großen edlen Gestalten der Freien Künste in Notre-Dame zu Le Puy. Erst gegen Ende des Jahrhunderts



Abb. 33. Der hl. Georg. Relief Michel Colombes aus dem Schlosse Gaillon im Louvre zu Paris. Nach L. Gonse, „La sculpture française dépuis le XIVe siécle". (Zu S. 54.)

sind die prächtigen, niederländisch-französisch angehauchten Sibyllen in der Kathedrale von Amiens entstanden, die freilich das Beste von ihrem alten Farbenleben eingebüßt haben.

Im savoyisch-piemontesischen Grenzgebiete, dessen kaum französisch zu nennender Malerei C. de Mandach nachgegangen ist, sind die Wandbilder der neun Recken und des Jungbrunnens im Schlosse Manta bei Saluzzo lebensuchende Darstellungen der Zeit von 1415 bis 1430; und einen ähnlichen, entschieden spätgotischen Charakter zeigen die Fresken des Schlosses Fenis bei Aosta. In der Klarheit und Natürlichkeit der Anordnung der Bilder aus dem Marienleben im Kreuzgang des Klosters Abondance in Obersavoyen, die zwischen 1480 und 1490 entstanden sind, aber findet man Nachklänge der Richtung des Oberdeutschen Konrad Witz (S. 84), dessen Tätigkeit in Genf die savoyische Kunst beeinflußte. Wichtig sind diese Bilder namentlich für die Umgrenzung eines besonderen Kunstgebietes, das von Basel über Genf ins Piemontesische hinein reichte.

In der monumentalen Glasmalerei behielt Frankreich bis zu einem gewissen Grade

die Führung. Die technischen Neuerungen, wie die reichere Anwendung des Silbergelbes (Bd. 3, S. 355) und die Verwendung nicht nur roter, sondern auch blauer, grüner und violetter Übergangsgläser, befreien immer größere Flächen von den Verbleiungen der einzelnen Farbenstückchen. Die wirklichen Malfarben, die mit dem Pinsel aufs Glas gebracht werden konnten, aber wurden, von einzelnen Versuchen abgesehen, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts über das Schwarzlot und das Silbergelb hinaus vermehrt. Die alte Darstellung bewegter geschichtlicher Vorgänge in Rundrahmen, die den Fenstern eingefügt wurden, machte immer mehr dem System prächtiger, mit Silbergelb gemalter, spätgotisch stilisierter Baldachinaufbauten Platz, in denen große Einzelgestalten sich von farbigem Grunde abheben; Mâle, der den Herd dieser französischen Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in Paris sucht, hebt ihren architektonisch-plastischen Charakter im Gegensatz zum teppichartigen Eindruck der älteren Glasmalerei hervor. Die Einzelgestalten stehen in den einzelnen Fensterteilen auf Sockeln unter Spitzbogendächern; aber auch die Gestalten der Geschichtsbilder werden zunächst wie Bildwerkgruppen auf den Sockeln jeder Abteilung zusammengefaßt. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts entwickeln die Hintergründe sich zu Raumbildern, erst im 16. Jahrhundert wetteifern sie mit der Malerei in bildmäßiger Wirkung. Die Färbung, die anfangs, keusch und kühl, von hellen, zarten Tönen, wie blaßblau, rosa und strohgelb, getragen wird, gewinnt erst im Übergang zum 16. Jahrhundert Kraft und Feuer zurück. In der Kathedrale von Bourges, deren Fenster in Paris oder doch von Pariser Künstlern gemalt worden, kann man diese Entwickelung von den vornehm strengen Propheten- und Apostelfenstern der Kapelle des Herzogs von Berry (jetzt in der Krypta) durch das reiche Stiftergruppen- und Madonnenfenster der Kapelle Pierre Trousseaus hindurch bis zu dem prächtigen Verkündigungsfenster der Kapelle des Jacques Coeur verfolgen. Alle Fortschritte der Spätzeit des Jahrhunderts, zugleich aber noch die dekorativen Gegenmittel, die gegen ein stilloses Hervortreten der räumlichen Perspektive angewandt wurden, zeigen die großen Heiligengestalten der oberen Fenster in Saint-Séverin zu Paris. Auch in den Kathedralen von Angers, von Le Mans und von Châlons kann man die Entwickelung bis zum Ende des Jahrhunderts verfolgen. In besonderer Abwandlung tritt sie in den gedrängten erzählenden Glasfenstern der Normandie hervor. In den figurenreichen Glasbildern aus dem Leben des hl. Germain in Saint-Germain zu Pont-d'Andemer sind die Gruppenbilder um 1430 immer noch als Sockelgruppen gedacht. Räumlich freier entfalten sich die neutestamentlichen Glasbilder um 1470 in der Frauenkapelle der Kathedrale zu Evreux und im Chor der Madeleine zu Verneuil. Die farbenprächtigen Fenster der Kathedralen von Evreux und von Saint-Ouen zu Rouen aber leiten uns zur Schwelle des 16. Jahrhunderts herab.

Die französische Teppichwirkerei wurde jetzt von der flämischen Webemalerei überflügelt. Dagegen schlug die Schmelzmalerei in Frankreich, wahrscheinlich von Limoges (Bd. 3, S. 232 und 361), dem alten Sitze dieser Technik, ausgehend, in der Tat eine neue Richtung ein. Anstatt, wie bisher, unter sichtbarer Mitwirkung des Metalls der Unterlage mosaikartig nebeneinandergesetzt zu werden, wurden die Farben jetzt auf den Schmelzgrund mit dem Pinsel aufgetragen. Grau in grau gehaltene Darstellungen mit Goldschraffierungen sind besonders beliebt. Zu den ältesten Beispielen dieses „Maleremail" (émail peint) gehören die Schmelzbilder aus dem Leben des hl. Sebastian an dem Reliquienschrein von 1479 in der Kirche Saint-Sulpice-les-feuilles bei Bourganeuf unweit Limoges. Einen Fortschritt aber bedeutet diese neue Technik der Schmelzmalerei keineswegs, die in der Folge die

limusinischen Arbeiter dazu verführte, auf eigene Erfindungen zu verzichten, um vorzugsweise Kupferstiche oder Holzschnitte einheimischen oder fremden Ursprungs in Email nachzubilden.

Der Hauptsitz der französischen Handschriftenmalerei war während des eigentlichen Mittelalters unbestritten Paris gewesen. Wenn das neue Leben, das ihr im Übergang zum 15. Jahrhundert durch nordniederländische Meister, wie die Brüder von Limburg (S. 15), eingeflößt worden war, auch einen starken germanischen Einschlag hatte, so war es doch aufs innigste mit französischem Empfinden verknüpft. An Paul von Limburgs Schöpfungen knüpfte denn auch die Weiterentwickelung der Pariser Buchmalerei an. Einige der schönsten Pariser Bücher dieser Zeit, das Stundenbuch des Herzogs von Bedford (vor 1430) im British Museum (Add. 18850) und das Brevier von Salisbury (nach 1435) in Paris (lat. 17294), waren im Auftrag der englischen Machthaber in Frankreich geschrieben worden. Wenn Durrieu unter den Malern dieser und ähnlicher Bücher den Elsässer Haincelin (Hänslein) von Hagenau vermutet, so zeigt das, welche Rolle man auch in dieser Zeit noch germanischen Künstlern in Paris zuspricht.


Abb. 34. Cuer entziffert die Inschrift des Zauberbrunnens. Handschriftenbild des Romanes der „Cœur d'amour épris" in der Hofbibliothek zu Wien. Nach Chmelarz im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XI.

In Anjou und Poitou tritt uns gleichzeitig ein etwas derber, aber temperamentvoller Buchmaler entgegen, dessen Hauptwerk das unter dem Namen der „Grandes Heures de Rohan" berühmte Gebetbuch in Paris (lat. 9471) ist. Seit 1434 aber herrschte als Herzog von Anjou und Graf der Provence der „gute König René" in Angers. Auch unter seinen Malern werden Flamen und Holländer genannt. Er selbst soll Handschriften mit Bildern geschmückt haben. Jedenfalls stand er an der Spitze der Gönner der Buchkunst. Das geistvollste der Bücher, die König René malen ließ, ist die von Chmelarz veröffentlichte, erst um 1477 entstandene Handschrift des Romans „Cœur d'amour épris" in Wien (Nr. 2597). Das Einleitungsbild, das den Traum des in seinem Bette schlummernden Königs darstellt, gibt das Dämmerlicht der Nacht in stimmungsvoller Tönung wieder. Das Sonnenaufgangsbild, in dem Cuer die Inschrift am Zauberbrunnen entziffert (Abb. 34), hat an landschaftlicher Wirkung nicht seinesgleichen in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Vielleicht aber gehört auch dieses Buch in den savoyischen Kunstkreis (S. 56). Das frühere Hauptwerk der Buchkunst dieses Kreises ist die „Offenbarung" des Escorial, an deren Ausführung der Schweizer Jean Bapteur aus Freiburg (1427—54 erwähnt) beteiligt war. Vollendet aber wurde dieses Buch 1482 für Herzog Karl von Savoyen durch den französischen, seit 1467 in Bourges nachweisbaren, dort 1529 gestorbenen Handschriftenmaler Jean Colombe, der wahrscheinlich ein Bruder des berühmten Bildhauers (S. 53) war; und Jean Colombe

vollendete bis 1485 für denselben Fürsten auch kein geringeres Werk als die berühmten „Heures de Chantilly“ der Brüder Limburg (S. 15). Seine Blätter, die über alle Teile des Werkes zerstreut sind, sind, an 70 Jahre jünger als die der Brüder von Limburg, natürlich leicht von diesen zu unterscheiden, können sich aber innerhalb ihres klareren, französischen Zeitstils an eindringlicher Kraft nicht mit ihren Vorgängern vergleichen.

Im übrigen werden wir als namhafteste, dem Herzen Frankreichs angehörige Buchmaler des 15. Jahrhunderts Fouquet und Bourdichon kennenlernen, die überhaupt als die bedeutendsten französischen Maler ihrer Zeit gefeiert werden.

Die Geschichte der französischen Holzschnitte und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts ist noch nicht völlig aufgeklärt. Die neuere französische Forschung hat sich unter Führung Bouchots (S. 43) bemüht, aus der Masse namenloser Einzelblätter für Frankreich zurückzuerobern, was ihm bisher aus Mangel an Gründen vorenthalten worden war. Wir müssen das Ergebnis abwarten und uns inzwischen der Leistungen der vervielfältigenden Techniken im Dienste der frühen französischen Buchkunst erinnern. Daß Deutschland und die Niederlande gerade auf diesem Gebiete die Wege gewiesen, wird niemand leugnen. Einen selbständigeren Anteil hatte Frankreich, wie schon Duplessis darlegte, erst seit 1480 an der Herstellung und Verbreitung der mit Holzschnitten oder Metallschnitten geschmückten Bücher. So kräftig sich gerade in Frankreich die Schreiber und Maler (enlumineurs) der Bücher gegen die Drucker wehrten, so unaufhaltsam eroberten diese und mit ihnen die Formschneider nun auch in Frankreich eine Stellung nach der anderen. Die ersten rein französischen „Illustrationen“, unpersönlich gezeichnete, aber sorgfältig gedruckte Arbeiten, finden sich in Jean Duprés Meßbüchern, dem Missale Parisiense und dem Missel de Verdun von 1481. Zu den ältesten künstlerisch wirkenden gedruckten französischen Büchern gehören der Totentanz von 1485, die Weltchronik (mer des Histoires) von 1491, die 1492 für den Verleger A. Vérard in Paris gedruckte „Art de bien vivre et mourir“ und die Chronik Frankreichs, die 1497 erschien. Am heißesten aber entbrannte der Kampf auf dem Gebiete der Gebetbücher (Livres d'heures). In den gemalten wie in den gedruckten Gebetbüchern Frankreichs, denen W. von Seidlitz einen klärenden Aufsatz gewidmet hat, hat die frühe französische Buchkunst den übrigen Ländern die Wege gewiesen. Reizvoller noch als ihre bildlichen Darstellungen, die etwas Unpersönliches behalten, sind ihre Zierränder. Simon Vostre und Antoine Vérard, die berühmtesten französischen Verleger dieser Zeit, haben sich gerade durch ihre Gebetbücher, die zwischen 1487 und 1527 erschienen, einen Weltnamen gemacht. Ihre klar, einfach und anschaulich gezeichneten Bilder sind aber zum großen Teil auch noch „illuminiert“, d. h. farbig ausgemalt. Erst seit 1498 gab Vostre schon seinen Drucken durch Schraffierungen eine farbige Wirkung. Bis dahin verschwand die Zeichnung des Formschneiders manchmal völlig unter der Deckfarbenmalerei des „Enlumineurs“. Gerade die Bücher dieser Art aber, die dem Auge des Käufers seine alten Gewohnheiten vortäuschten, beschleunigten das Ende der Buchmalerei, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts besiegelt war.

Französische Maler von Bedeutung, unter deren Händen auch die Tafelmalerei und Buchmalerei Frankreichs in neue Bahnen gelenkt wurde, treten uns erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in greifbarer Gestalt entgegen. Allen voran steht Jean Fouquet, der Hauptmeister der Schule von Tours, der, um 1415 zu Tours geboren, 1443—47 in Italien weilte, sich dann aber in seiner Vaterstadt niederließ, wo er um 1480 starb.

Ob man mit Bouchot in den Miniaturen der Bible moralisée der Pariser National-

bibliothek (franz. Nr. 166) ein Jugendwerk Fouquets erkennen darf, ist fraglich. Nach seiner italienischen Reise tritt er uns in Handschriftenbildern und Ölgemälden als ein gereifter Meister entgegen, der zwar von Italien gelernt, sich aber nicht unter sein Joch gebeugt hatte. Allerdings hat er in seinen baulichen Hintergründen seit dieser Zeit, früher als die französischen Bildhauer und als die niederländischen Maler, die antikisierenden Säulen und Pilaster der italienischen Frührenaissance bevorzugt; aber in seinen kurzen Gestalten, in seinem ausführlichen Beiwerk und in seinen lebendig erzählenden Darstellungen steht er, so klar und abgerundet sie sind, doch nach wie vor auf nordischem Boden. Das Nackte ist nicht eben seine Sache; seine Landschaften aber sind von köstlicher Frische und Klarheit.

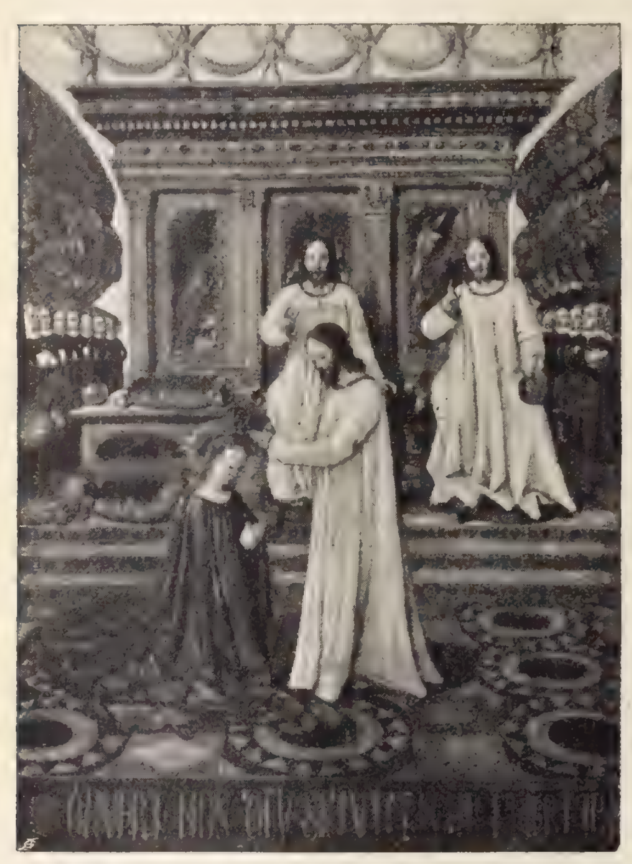


Abb. 35. Die Krönung der Jungfrau Maria. Minatur Jean Fouquets aus dem Gebetbuch des Etienne Chevalier in Chantilly. Nach F. A. Gruyer, „Chantilly. Les quarante Fouquet".

Nach 1452 malte Fouquet für seinen Gönner Etienne Chevalier, den Kämmerer des Königs, das feine, durch Gruyers Ausgabe bekannte Gebetbuch, von dem zwei Blätter im Louvre, je eines in der Pariser Nationalbibliothek und im British Museum, 40 aber als französischer Nationalschatz in Chantilly liegen. Gleich das reizende erste Bild, das Etienne Chevalier und seinen Namensheiligen, von musizierenden Engeln umgeben, in einer Renaissancehalle betend auf den Knieen zeigt, kennzeichnet die Eigenart des Meisters. Wunderbar tritt diese auch z. B. in der Krönung der Jungfrau Maria zutage, bei der die dreieinige Gottheit in drei gleichen Gestalten mitwirkt (Abb. 35). Die Darstellung der Enthauptung des Apostels Jakobus aber leistet fast ein Höchstes in der Vereinigung einer packenden Haupthandlung mit wüstem Menschengedränge und leuchtender Landschaftsferne. Auch von den Bildern der Grandes Chroniques de France in Paris (franz. Nr. 6465) werden wenigstens einige mit Recht auf Fouquet zurückgeführt. Gegen 1469 malte er einen Teil der Bilder zu Boccaccios „Berühmten Männern und Frauen" in der Münchener Staatsbibliothek. Zu seinen späteren Buchmalereien aber gehören auch seine 14 Bilder zu den „Jüdischen Altertümern" des Josephus und das Titelblatt der Satzungen des Michaelsordens in Paris (franz. Nr. 247 und 19819). Andere Buchbilder Fouquets hat Mély nachgewiesen.

Auch an Ölgemälden Fouquets fehlt es nicht. Sein Hauptwerk, das Diptychon von Melun, ist zerteilt. Die eine Seite, die die gekrönte Madonna mit den Zügen Agnes Sorels,

der Geliebten Karls VII., als Halbfigur darstellt, befindet sich in Antwerpen. Merkwürdig ist die kokette, durch die Zeittracht der Wirklichkeit nahe gerückte Entblößung der linken Brust Marias; merkwürdig ist aber auch die Blässe der Modellierung im Gegensatz zu den feuerrot in feuerrot gehaltenen Engeln, die die Gebenedeite umringen. Durrieu spricht diese Madonna dem Meister ab, Dimier gründet auf sie sein abfälliges Urteil über Fouquet als Tafelmaler. Die andere Seite des Diptychons von Melun, die Etienne Chevalier selbst mit dem hl. Stephanus darstellt, hängt in Berlin (Abb. 36). Rückständig wirkt das reichlich verwendete Pinselgold. Im übrigen zeigen gerade diese vornehmen, ruhigen, sprechenden Bildnisse den Meister auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Mit Recht werden ihm dann auch das allerdings herbe Bildnis Karls VII. und das kräftige Einzelbildnis des betenden Juvenal des Ursins im Louvre zugeschrieben. Durch die Namenszeichnung des Meisters beglaubigt aber ist sein Selbstbildnis auf der Malerschmelz-Platte (S. 57) des Louvre, die einige Forscher ihm absprechen. Gedanken- und erfindungsreich, wie er ist, ist Fouquet vielleicht der am meisten „fortgeschrittene" Meister, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts diesseits der Alpen gelebt hat; aber es fehlt ihm etwas von jenem unsagbaren Reiz innigster Eigenempfindung, das den in manchen Beziehungen „rückständigeren" Schöpfungen der niederländischen Meister von Jan van Eyck bis Memling eigen ist.



Abb. 36. Etienne Chevalier mit dem hl. Stephanus. Ölgemälde Jean Fouquets im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Im Todesjahr Fouquets, 1480, starb auch König René der Gute, der tapfere und kunstsinnige Sohn Louis' II. von Anjou, der seinen Lebensabend in der Provence der Liebe, der Dichtkunst und der Malerei geweiht hatte. Unter seinen dortigen Künstlern, den Meistern der Schule der Provence, tritt uns zunächst Enguerrand Charonton von Laon

(erwähnt 1447—61) entgegen, ein Maler, dessen Name nach Dimier richtiger Quarton zu schreiben wäre. Seine „Mantelmadonna" in Chantilly ist noch ein Bild von ruhiger Symmetrie und Raumlosigkeit. Seine beglaubigte Krönung Marias von 1453 im Museum zu Villeneuve-les-Avignons aber wirkt wie eine zahmere niederländische Arbeit. Zu König Renés bedeutendsten Malern gehört sodann Nicolas Froment (um 1450—90), von dessen Hand sich ebenfalls zwei beglaubigte Werke erhalten haben. Seinen Namen und die Jahreszahl 1461 trägt der Flügelaltar in den Uffizien, dessen Mittelbild die Auferweckung des Lazarus in herber Formensprache vor gemustertem Grunde mit raumlos aufgestellten eindringlichen Gestalten wiedergibt; urkundlich beglaubigt von 1475 aber ist das großartige, in lichter Farbenglut strahlende, echt französisch empfundene Altarwerk der Kathedrale von Aix, dessen Mittelbild in schöner Landschaft „den flammenden Dornbusch" darstellt, in dem die hl. Jungfrau einem alten Hirten erscheint, während auf den Flügeln König René und seine zweite Gemahlin Jeanne de Laval mit ihren Schutzheiligen in schwarzrot gestreiftem Königszelte knieen. „Der flammende Dornbusch", dem sich auf der Pariser Ausstellung 1904 einige unbeglaubigte Bilder anreihen ließen, kennzeichnet den besten französischen Stil dieser Zeit.



Abb. 37. Die heilige Nacht. Aus Jean Bourdichons Gebetbuch der Anne de Bretagne. Nach der „Gazette des Beaux-Arts", 1902, I.

Den Schulen von Tours und der Provence läßt sich eine Schule von Amiens an die Seite setzen, deren Hauptmeister, Simon Marmion, erst durch Dehaisnes Schrift über ihn in ein etwas helleres Licht getreten ist. Von 1449—54 wird er in Amiens, seiner Vaterstadt, genannt. Seit 1458 ist er in Valenciennes nachweisbar, wo er 1489 starb. Allgemein, wenn auch ohne volle Beglaubigung, werden ihm die Tafeln aus Saint-Omer zugeschrieben, von denen die Bilder mit der Himmelfahrt der Seele des hl. Bertin London gehören, während die Breittafeln mit zehn Darstellungen aus dem Leben des Heiligen sich in Berlin befinden. Fortgeschritten ist die Formensprache, feinfühlig die Raumbehandlung, kräftig die von Schwarz und Rot beherrschte Farbengabe dieser liebenswürdigen, mit naiven Einzelgruppen ausgestatteten Gemälde, die sich der niederländischen Schule doch nur entfernt anschließen. Auf Grund dieses Werkes hat Reinach eine prachtvolle Bilderhandschrift der Bibliothek zu Petersburg auf Marmion zurückgeführt; und in der Tat ist diese für Philipp den Guten geschriebene „Chronik von Saint-Denis" des Meisters würdig, der als „prince d'enluminure" in Prosa und Versen gefeiert wurde. Winkler aber hat dieser Bilderhandschrift noch einige andere angereiht. Nach Paris trug Nicolas d'Yppre von Amiens, genannt Colin d'Amiens, der hier 1482 einen Entwurf für das Grabmal Ludwigs XI. zu zeichnen hatte, diesen gefälligen Stil. Daß ihm dabei auferlegt wurde, den König in seinen besten Jahren darzustellen, ist eigentlich zu verständlich, um auffallend zu erscheinen.

Dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gehören auch einige bedeutende französische Tafelbilder an, deren Urheber unbekannt sind und deren Schulursprung bestritten ist.

Aus Villeneuve-les-Avignons stammt das großartige, herbe und doch traumhaft schöne

Breitbild im Louvre, das die Beweinung Christi mit seiner Landschaftsferne unter stimmungsvollem Goldgrund darstellt. Daß es weder niederländisch noch italienisch ist, hat Grautoff betont. Für Spanien hat die spanische Kritik es in Anspruch genommen. Daß es in Avignon entstanden, bleibt doch am wahrscheinlichsten. Die schöne Verkündigung der Magdalenenkirche zu Aix wird in der Regel der provenzalischen, von Durrieu aber eher einer Schule von Angers zugeschrieben. Auf anderem Boden steht das Hauptwerk der niederländisch-französischen Schule der achtziger Jahre, die große, figurenreiche Kreuzigung aus dem Pariser Justizpalast im Louvre. Sie steht offensichtlich unter dem Banne Rogers van der Weyden. Dimier gibt höchstens zu, daß ein französischer Schüler Rogers sie gemalt haben könne. Durrieu meint, daß der italienische Roger-Schüler Zanetto Bugato, der 1468 als Jehannet de Milan in Frankreich auftaucht, ihr Schöpfer sei. Jedenfalls ist das Bild, in dem wir einen französischen Grundton durchfühlen, für Paris, wahrscheinlich auch in Paris gemalt worden.



Abb. 38. Die Jungfrau Maria auf dem Halbmond. Mittelbild des Flügelaltars von Moulins. Nach der „Gazette des Beaux-Arts", 1896, I. (Zu S. 64.)

Nach 1480 beginnt in der französischen Malerei eine deutliche Auflösung der alten Formenstrenge. Man darf die zunehmende Breite und Freiheit der Zeichnung, mit der die Würze der alten Herbheit verlorenging, aber nicht ohne weiteres italienischen Einflüssen zuschreiben. Als neuerer Zeitstil lag sie überall in der Luft und war auch in Frankreich die natürliche Folge der selbständigen Weiterentwickelung der Künste.

Der Hauptmeister der Schule von Tours war jetzt Jean Bourdichon, der um 1457 geborene, 1521 gestorbene Hofmaler Karls VIII. und Ludwigs XII. Wirklich beglaubigt ist nur eine einzige erhaltene Schöpfung Bourdichons, das Hauptwerk der französischen Buchmalerei der Übergangszeit, das berühmte, 1508 vollendete Gebetbuch der Anna von Bretagne in der Pariser Nationalbibliothek. Mit zahlreichen Bildern (Abb. 37), darunter 51 ganzseitigen, geschmückt, atmet es die ganze Freiheit der Zeit. Schon ist das Nackte verstanden; schon werden Lichtwirkungen, wie der Widerschein eines Feuers, und atmosphärische Vorgänge, wie ein Schneegestöber, natürlich veranschaulicht; schon werden die Räume, in denen auch echte Renaissanceverzierungen nicht fehlen, richtig vertieft. Aber die Modernisierung führt gerade hier, wie schon Woltmann bemerkt hat, bereits zur Verflachung. Von den Büchern, die Mâle, Hermann, Durrieu und andere dem Meister auf Grund dieses Werkes mit Recht zugeschrieben

haben, können hier nur noch das schöne Einzelblatt mit der Anbetung der Könige in Paris (lat. 1173), das prächtige „aragonische Gebetbuch" ebendort (lat. 10532) und das Gebetbuch des Jean Bougeois in der Innsbrucker Universitätsbibliothek (Nr. 280) genannt werden. In allen diesen Büchern sind die Goldränder, in denen großgezeichnete einheimische Pflanzen in vollster Natürlichkeit und zugleich in edelster Stilisierung wuchern, von unverwelklichem Reize. Nur nach Maßgabe seiner Buchbilder meinen französische Forscher, dem Meister das breitangelegte Kreuzigungsbild der Antoniuskirche von 1485 zu Loches am Indre zuschreiben zu können; und andere geben ihm auch das vortreffliche Knabenbrustbild des Dauphin Charles Orlant im Louvre. Völlig überzeugend aber sind diese Zuschreibungen nicht.

Endlich Jean Perréal (S. 53 und 54). Sein Beiname Jean de Paris scheint zu bezeugen, daß er in Paris geboren war; seinen Wohnsitz aber hatte er in Lyon, wo er noch 1529 erwähnt wird. Daß er 1499 und 1502 in Oberitalien gewesen, wird von der neueren französischen Forschung, z. B. von Maulde la Clavière, aufrechterhalten. Daß Perréal, der vielseitige Meister, von Haus aus Maler war, bezeugt er selbst. Doch ist kein beglaubigtes Werk seiner Hand bekannt. Immerhin halten einige Kenner daran fest, daß er der Meister des prächtigen Flügelaltars der Kathedrale von Moulins sei Die Flügel dieses edlen Werkes zeigen inwendig vor grünroten Zeltvorhängen die Stifter, den Herzog Pierre I. von Bourbon und dessen Gemahlin Anna von Frankreich mit ihrer Tochter Susanna und ihren Schutzheiligen. Das Mittelbild führt uns die Gottesmutter vor Augen, die, auf dem Halbmond thronend, von den himmlischen Heerscharen in langen, breit fließenden Gewändern umringt wird (Abb. 38). Der Goldgrund des mittleren Himmelskreises bestimmt den Lichtglanz der ganzen Darstellung, deren Formensprache durchaus französisch wirkt. Jedenfalls hat, wenngleich Dimier es bestreitet, der Meister dieses um 1498 entstandenen Werkes auch die lebensvollen Stifterflügel von 1488 im Louvre (Abb. 39), die dasselbe Fürstenpaar darstellen, die Stifterin mit der hl. Magdalena des Louvre und den prächtigen Flügel mit dem Stifter und dem heiligen Moritz im Museum zu Glasgow gemalt, der an eindringlicher Kraft der Durcharbeitung alle übrigen Werke dieser Reihe, die durch lichte Renaissancehallen und naturnahe Landschaftsgründe ausgezeichnet sind, übertrifft. Gegen die besonders geschickt von Hulin verteidigte Ansicht, daß Jean Perréal der Meister aller dieser Werke sei, spricht doch wohl dessen urkundlich anders umschriebene Stellung im Kunstleben Frankreichs. Unzweifelhaft aber war er ein echt französischer Meister, der den Übergang vom 15. ins 16. Jahrhundert verständnisvoll mitmachte.



Abb. 39. Stifterbildnis mit dem hl. Petrus von 1488 im Louvre zu Paris. Nach der „Gazette des Beaux-Arts", 1901, II.

Bald nach dieser Zeit ergoß der breite Strom des Italismus sich durch weitgeöffnete Schleusen über die Kunstgefilde Frankreichs; und es dauerte Jahrhunderte, bis sie sich aufs neue mit eigener, heimischen Wurzeln entsprossener Blütenpracht schmückten.

3. Die englische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Die Baukunst.

Von Frankreich auf seine Inseln zurückgedrängt, schloß England sich im Laufe des 15. Jahrhunderts immer mehr von der festländischen Kunstbewegung ab. Die englische Baukunst war im 14. Jahrhundert unter der Herrschaft ihres „decorated Style" in der Ausbildung des flammenförmigen Maßwerks und der reichen Netz- und Sterngewölbe dem Festland vorausgegangen (Bd. 3, S. 381; vgl. oben, S. 45). Ihm überließ sie jetzt die Fortbildung des „Flamboyant", um sich einer klaren, nüchternen, ihrem innersten Wesen nach eigentlich ungotischen Weiterentwickelung hinzugeben. War das Steingewölbe schon im letztverflossenen Zeitraum in England seiner konstruktiven Bedeutung nach so wenig gewürdigt worden, daß man es selbst in vornehmen Kathedralen durch Nachbildungen in Holz ersetzte, so traten jetzt die reichgeschnitzten, wagerechten Holzdecken oder der offene Dachstuhl, feinfühlig mit Gold und Farben geschmückt, vollends wieder in ihre Rechte. Wo aber, wie doch an den vornehmsten Gebäuden, die Steingewölbe beibehalten wurden, wurden sie flacher und schwerer. Oft genug senkten ihre Rippenfächer sich trichterförmig mit ihren Schlußsteinen, so daß stalaktitenartige Gebilde entstanden, und oft genug verwandelten die gotischen Spitzbogen sich in Kielbogen oder „Eselsrücken" oder die noch flacher zugespitzten Tudorbogen, die sich für den Gesamteindruck der geraden Linie nähern; und mit geradlinigem Rahmenwerk wurden sie denn auch oft umspannt. Das senkrechte Stabwerk, das Fenster und Wände füllte, übernahm, von wagerechten Simsen und Bändern rechtwinklig durchkreuzt, selbst im Maßwerk der Fenster die Führung; und daß auch die Kirchtürme jetzt ihre Spitzen absichtlich durch wagerechte Abschlüsse ersetzten, war nur eine natürliche Folge dieser Entwickelung. Die Engländer selbst bezeichnen diesen Stil, dem die Fülle des bildnerischen Lebens, das der „decorated Style" enthielt, rasch abhanden kam, als „perpendicular Style", als den senkrechten Stil; den rechtwinkligen hat man ihn auch genannt. Sein geometrisches Ebenmaß mag man loben; erkältend aber wirkt sein Mangel an „rhythmischem Fluß" (Dehio) und organischem Leben.



Abb. 40. Das System des Langhauses von Winchester. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Schon zu Ende des 14. Jahrhunderts entwickelte sich dieser Stil im Umbau des Langhauses der schönen Kathedrale von Winchester (1394—1400; Abb. 40), dem dann der Chor

und das Querhaus der alten mächtigen Kathedrale von Canterbury folgten (1410—30). Hier wie dort sind die senkrechten Stäbe der Fenster bereits bis an deren Bogen hinan durchgeführt. Das steinerne Fächergewölbe aber wird im Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester (1381—1412) zu bestrickender Folgerichtigkeit ausgebildet. Die Kirchen, die von Grund auf im Perpendikularstil errichtet worden, lassen sich zählen. Hervorgehoben seien die wirkungsvolle Abteikirche zu Sherborne (Dorset; 1445—60) und die Abteikirche zu Bath (1500—1510), deren steinerne Fächergewölbe Musterbeispiele ihrer Art sind. In Oxford entfaltet der Stil seine Reize vor allem in Magdalen College (1478—92), dessen anmutiger Turm (1492—1504) zu den besten Leistungen der Art gehört; am reichsten und vollständigsten in Haustein durchgeführt aber erscheint der Stil in der erhaltenen Beauchampkapelle (1440; Abb. 41) der 1694 abgebrannten Marienkirche zu Warwick, in der berühmten Kapelle von Kings-College zu Cambridge (1440; Abb. 42), in der Georgskapelle des Schlosses zu Windsor (1481—1508) und vor allem schließlich in der Prachtkapelle Heinrichs VIII. (1503—20), die die östliche Verlängerung des Chors der Abteikirche zu Westminster bildet. Die versteinerte Zimmermannsarbeit des Fächer- und Trichtergewölbes, die mit dem Aufbau der Wände und Pfeiler nichts mehr zu tun hat, tritt uns hier in üppiger Ausbildung entgegen.



Abb. 41. Das Innere der Kirche zu Warwick mit dem Erzbild Beauchamps (das mit dem Gitter). Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey).

Wirkliche Zimmermannsarbeit aber zeigen, abgesehen von der (Bd. 3, S. 382) großartigen Decke der Halle zu Westminster (um 1400), z. B. die Decken der Haupthalle des Schlosses von Hampton Court und der Halle von Christ Church College in Oxford (1524), in denen ein gutes Stück englischen Wesens sich widerspiegelt.

Für die weltliche Baukunst Englands war der Perpendikularstil wie geschaffen. Der Bau des Schlosses zu Windsor wurde schon zu Ende des 14. Jahrhunderts, der des Schlosses zu Hampton Court noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts in ihm begonnen und durchgeführt. Im 15. Jahrhundert entstanden zahlreiche englische Privatschlösser und Burgen dieses Stils. Als Beispiele seien das Manor House zu South Wingfield in Derbyshire (1433—55) und das etwa gleichzeitige Schloß Tattershall in Lincolnshire genannt. Von städtischen Bauten verdient nur die Guildhall in London (1411—51) hervorgehoben zu werden, die von außen

freilich später erneuert ist, im Inneren wenigstens ihre prächtige Holzdecke gerettet hat. Zahlreich aber sind die englischen Unterrichtsbauten dieses Stiles. Saint Mary's College in Winchester gehört zu den Bauten, die der Bischof William of Wykeham ausführen ließ. Eton College bei Windsor wurde 1440 von „dem königlichen Heiligen" Heinrich VI. gegründet. Vor allen Dingen aber sind Oxford und Cambridge reich an kostbaren Gebäuden dieses Stiles, die den Straßen dieser stiller Arbeit geweihten Städte einen unvergleichlichen Reiz verleihen. Die Kapelle des New College in Oxford gehört der ersten Entwickelungsstufe des Perpendikularstils an; im Kings-College in Cambridge aber entfaltet der „senkrechte Stil" seine ganze Pracht. Wie man diesen Stil auch beurteilen mag, die Kunstgeschichte wird ihn als Zeit- und Volksstil in Ehren halten.



Abb. 42. Das Innere der Kapelle des Kings-College zu Cambridge. Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey).

In Schottland behandelte man die Spätgotik freier, eigenwilliger und phantasievoller. Die vielgepriesene, noch in ihren Ruinen reizvolle Abteikirche zu Melrose aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt uns in ihren mächtigen östlichen Fenstern nur verschämte Anklänge an den englischen Perpendikularstil. Die berühmte Kapelle zu Roßlyn aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber stellt der künstlerischen Freiheitsliebe der Schotten ein glänzendes Zeugnis aus. Besonders die Osthälfte des kleinen Gebäudes spottet in ihrer überladenen Pracht jeder Folgerichtigkeit. Die mit Zacken und Spitzen besetzten Bogen jeder denkbaren Gestalt, die mit steinernen Blumenkränzen spiralförmig umwundenen Pfeiler und das üppige Blatt- und Bildwerk, das überall zutage tritt, bilden ein Ganzes, das in seinem verwirrenden Reichtum im vollsten Gegensatz zu der nüchternen Ruhe des englischen Perpendikularstils steht. Der gotische Stil hat mit Schöpfungen dieser Art auch hier sein Barock erreicht. Immerhin ist es bemerkenswert, daß die schöpferische Kraft der mittelalterlichen Kunst Großbritanniens wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst im 15. Jahrhundert noch selbsttätig nachwirkte.

B. Die englische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Der „perpendicular Style" streift den englischen Kathedralen ihren bildnerischen Schmuck allmählich ab. Grabbildnisse sind fast die einzigen englischen Denkmäler, an denen wir die Weiterentwickelung verfolgen können. Die übliche Alabasterbildnerei (Bd. 3, S. 384) setzte ihr Handwerk in der Herstellung immer leerer und oberflächlicher werdender Liegebilder fort, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Wie vertrocknet schon unter Richard II. die Blüten der Bildnerei waren, zeigt das schon (Bd. 3, S. 383) genannte Doppelgrab dieses Königs und seiner Gemahlin in der Westminsterkirche. Die vergoldeten Erzbilder dieses Denkmals wurden von den Londoner Kupferschmieden Nicholas Broker und Godfrey Prest gegen 1400 ausgeführt. Das schöne Liegebild einer vornehmen Dame in der Kathedrale von Chichester, das nicht vor 1400 entstanden ist, trägt noch den strengen Idealstil der älteren Zeit. Das Marmorbild des Bischofs William of Wykeham (gest. 1404) in seiner Kapelle der Kathedrale von Winchester aber verrät deutliche Fortschritte im Sinne des realistischen Jahrhunderts. An den Händen sind Runzeln und Adern wiedergegeben, und der ausdrucksvolle Kopf atmet Klugheit und Wohlwollen. Ähnliche Fortschritte zeigen die prächtigen Denkmäler Heinrichs IV. und seiner Gemahlin (gest. 1437) in der Kathedrale von Canterbury. Der volle Wirklichkeitssinn des Zeitalters aber prägt sich erst in dem ehernen, äußerlich und innerlich lebensvollen Grabbildnis des 1439 zu Rouen gestorbenen englischen Staatsmanns Beauchamp in der Kirche zu Warwick aus (Abb. 41 auf S. 66). Londoner Meister werden auch hier als die Kupferschmiede und Erzgießer genannt, die das vergoldete Liegebild zwischen 1442 und 1464 ausführten. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden echte Kunstwerke auch auf diesem Gebiete in England seltener und seltener.

C. Die englische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Von der englischen Malerei des 15. Jahrhunderts gilt noch beinahe dasselbe wie von der des vorigen Zeitraums. An Wandgemälden fehlte es sicher nicht völlig; aber auf ihre Reste, über die Marcel zusammenfassend berichtet hat, einzugehen, würde uns nicht weiterbringen. Leider gibt es nicht einmal Abbildungen des Totentanzes aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der die alte Kirchhofswand des Paulsklosters zu London schmückte. Die Andachtsbilder, die auch in England nicht gefehlt haben können, hat der puritanische Eifer der Folgezeit vernichtet. Als englische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts könnten nur einige schwache Königsbildnisse in der National Portrait Gallery zu London und in Windsor Castle genannt werden. Aber daß die Künstler, die sie gemalt haben, Engländer gewesen, steht nicht einmal fest. Die Bildnismalerei scheint, wie schon Horace Walpole sagt, in England um diese Zeit nur von den Königen und von ein paar Bischöfen in Anspruch genommen worden zu sein. Es bleiben also nur Glasgemälde und Handschriftenbilder.

Die meisten Glasmalereien in englischen Kirchen dieses Zeitraums stellen einzelne Heiligengestalten unter Baldachinen dar, die jedoch, durch den Perpendikularstil in Schranken gehalten, niemals zu so mächtigen Phantasiegebäuden anwachsen wie auf dem Festlande. Die nicht bemalten Teile der Fenster pflegen glasfarbig zu bleiben, während die Figuren sich unter den gelben Baldachinen von rotem oder blauem Hintergrunde mehr grau in grau mit nur einzelnen Farbenzutaten abheben. Aus der Fülle, die Westlake veröffentlicht hat, kann hier nur weniges hervorgehoben werden.

Den Übergang in den senkrechten Stil bilden auch auf diesem Gebiete die Schöpfungen des Bischofs William of Wykeham. Die Heiligenfenster im New College zu Oxford kennzeichnen den Übergang. Ins 15. Jahrhundert führen uns die Heiligenfenster der Schulkapelle und der Kathedrale zu Winchester herab; und ihr Winchester-Stil, der steife Einzelgestalten mit lebendigen Köpfen schuf, setzt sich in den feingetönten Fenstern von Merton-, Trinity- und All Souls-College in Oxford fort. Auf anderem Boden steht das berühmteste der mit biblischen Geschichten gefüllten englischen Fenster, das gewaltige, über 20 m hohe Ostfenster der Kathedrale von York, das seit 1405 von dem Glasmacher John Thornton ausgeführt wurde. In den Maßwerkfeldern des Bogens stehen Einzelgestalten; die übrigen 117 Felder dieses Wunderwerks des Kunstgewerbes sind mit lebendig erzählten, noch stilvoll raumlosen Darstellungen der Heilsbegebenheiten von der Weltschöpfung bis zum Weltgericht gefüllt. Der Mitte des 15. Jahrhunderts aber gehören die Gemäldefenster der Beauchampkapelle in der Kirche zu Warwick (Abb. 41 auf S. 66) an. Bemerkenswert ist die Bestimmung des Vertrags, daß kein englisches, sondern festländisches Glas („glass of beyond the sea") dazu verwandt werden sollte; und merkwürdig, wenngleich nicht einzig in ihrer Art, sind hier die singenden und musizierenden Engel, die ganz mit stilisierten Vogelfedern bekleidet sind. Die Bibelbilderfenster der Kirche zu Fairford aber, die unkritische Zeiten Dürer zuschrieben, führen uns vom Ende des 15. in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinüber.

Die englischen Bilderhandschriften des 15. Jahrhunderts, die nach Waagen uns Warner näher gebracht hat, versetzen uns in eine räumlich enger begrenzte, inhaltlich aber weiter umschriebene Welt. Dem Ausspruch Walpoles entsprechend, daß die schätzenswertesten englischen Künstler dieser Zeit die Buchmaler gewesen, zeigen diese Bilderhandschriften in ihren Typen, ihren Farbenharmonien und ihrer kräftigen, manchmal derben Erzählungsart manche englische Eigentümlichkeiten, die sie auch bewahrten, als sie seit 1430 zu größerem Raumempfinden, seit 1450 zu individuelleren Köpfen, brüchigeren Gewandfalten und ausgeführteren Landschaften übergingen. Um 1400 entstand das Meßbuch des British Museum (Harleian 7026), das der Benediktinermönch John Siferwas für Lord Lovel of Tichmersh (gest. 1408) schrieb. Das Titelblatt zeigt, wie der Maler seinem Herrn knieend das Buch übergibt; und die Bildnisähnlichkeit, die die Züge beider erstreben, bekundet auch hier, welche Rolle diese Widmungsblätter der Bilderhandschriften überall in der Entwickelung der Bildniskunst spielten. Die biblischen Geschichten aber sind noch fast ganz in dem alten raumlosen Idealstil dargestellt. Der Übergang zur französisch-niederländischen Art tritt in einem Gebetbuche von 1430 (Harleian 2900) kräftiger und raumsicherer hervor. Ganz von realistisch niederländischem Geist erfüllt aber ist erst ein Gebetbuch des British Museum (Add. Nr. 17012) vom Ende des Jahrhunderts, dessen Kalenderbilder eine besonders schlichte Natürlichkeit atmen. Renaissanceformen treten in den englischen Büchern, die sich schon durch die besonderen englischen Heiligengestalten und die eigenartige Stilisierung der Blumenränder als solche zu erkennen geben, erst nach dem Tode Heinrichs VII. (1509) auf.

Von einer englischen Schule des 15. Jahrhunderts kann man dem allen gegenüber auf dem Gebiete der Malerei doch nur in beschränktem Maße reden. Vom Zustande der englischen Malerei gegen 1500 aber sagte schon Walpole: „Obgleich die Malerei damals ihre Blütezeit erreicht hatte, drang der gute Geschmack nicht in unser Land. Was hatte er bei uns auch zu suchen? Der König war arm, der Adel war erniedrigt, wer hätte die Talente ermutigen sollen?"

II. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland und seinen Nachbarländern.

1. Die Kunst im Rheingebiet.

A. Vorbemerkungen. — Die rheinische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Noch entschiedener als in den übrigen Kunstländern Nord- und Mitteleuropas entsproß die Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland den frisch erblühten Städten und ihrer tüchtigen, fleißigen und geistig regsamen Bürgerschaft. Der Welthandel, der im 15. Jahrhundert seinen Weg zwischen dem Osten des Mittelmeeres und der Nordsee immer noch über Deutschland nahm, hatte den Wohlstand der Städte gehoben; die verfeinerten Lebensbedürfnisse hatten ihre Bewohner erfinderisch gemacht; und auf dem Boden des bürgerlichen Handwerks und Gewerbefleißes, dem die Welterfindungen der Buchdruckerkunst und aller vervielfältigenden Künste entsprangen, entwickelten sich auch die Baukunst, die Bildnerei und die Malerei zu neuem Leben. Der goldene Boden des Handwerks, auf dem die Dichtkunst, vom Minnesang zum Meistergesang herabsteigend, verkümmerte, lieh den bildenden Künsten hier jenes tüchtige zünftige Können, ohne das sie, eben weil auch sie der Hände Werk sind, verkümmern müssen; und daß ihnen, dieser Herkunft entsprechend, gerade in Deutschland oft genug ein Anflug hausbackener Trockenheit und Derbheit verbleibt, darf nicht verkannt werden. Aber der Reichtum an starken und zarten, kecken und innigen Empfindungen und Stimmungen, der dem deutschen Volke gegeben ist, hebt auch die deutsche Kunst dieser Zeit immer wieder aus handwerksmäßiger Stumpfheit in ein Bereich seelischer Schönheit empor.

Auch in Deutschland blieb die Baukunst des 15. Jahrhunderts der gotischen Formensprache treu. Auch in Deutschland aber nahm, wie Enlart anerkennt, jetzt die Baukunst ein eigenes völkisches Gepräge an, das Gerstenberg in einer besonderen Schrift als deutsche Sondergotik bezeichnet hat; und gerade die kirchliche Baukunst nahm in Deutschland, obgleich sie hier jetzt oft genug bürgerlich-nüchtern und willkürlich-spielig wurde, in manchen Beziehungen an dem seelischen Aufschwung teil, der den derben Realismus der darstellenden Künste durchgeistigte. Entsprach in den neuen Stadt- und Pfarrkirchen, die jetzt neben den alten Kathedralen entstanden, die Zusammenziehung des Chors mit dem Langhause, die Ausschaltung des Querschiffs und die Emporführung der Seitenschiffe zur Höhe der Mittelschiffe, die die Einfügung von Emporen erleichterte, dem Wirklichkeitssinn der Zeit mit seinem Bedürfnis nach einheitlicher, die Gemeinde zusammenhaltender Raumgestaltung, so läßt sich im Aufbau dieser neugearteten Hallenkirchen (Bd. 3, S. 217 und 434) doch auch ein ideales, künstlerisches Streben nach Klarheit, Einheitlichkeit und Helligkeit nicht verkennen. Vom Standpunkt der Gotik aus betrachtet, bedeuten die deutschen Hallenkirchen des 15. Jahrhunderts, deren Stern- und Netzgewölbe, deren Maßwerkflammen (hier „Fischblasen" genannt) und deren geschweifte Bogen (hier „Eselsrücken" genannt) meist trockener erscheinen als in Westeuropa, sicher einen Rückschritt. Vom Standpunkt der praktischen und geistigen Raumgestaltung angesehen bedeuten sie zugleich einen Fortschritt.

Aus der Masse der Steinmetzen und Durchschnittswerkmeister traten jetzt auch in Deutschland namhafte Baumeister hervor. Neben den kölnischen standen die schwäbischen Baukünstler an der Spitze der Bewegung. Ulrich von Ensingen, dem Carstanjen ein Buch gewidmet hat, beherrscht die ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts. Wir finden ihn in Ulm, in Straßburg, in Eßlingen und in Mailand im Dienste der höchsten Aufgaben, die

die Zeit stellte. Er starb 1419 als Münsterbaumeister in Straßburg. Sein zweiter Sohn, **Matthäus von Ensingen** oder Ensinger, war überall sein Nachfolger, arbeitete selbständig in Bern und starb 1463 in Ulm. Ulrichs dritter Sohn, **Matthias** (gest. 1438), blieb der schwäbischen Heimat seines Vaters treu; aber von Matthäus Ensingers Söhnen entfaltete **Vincenz** (1422/23—93) seine Haupttätigkeit, **Moritz** (gest. um 1483) seine letzte Lebenswirksamkeit am Oberrhein. An der Spitze der Baumeisterfamilie Böblinger steht der Schwabe **Hans Böblinger**, der zuerst 1435 in Konstanz nachweisbar ist, aber 1482 in Eßlingen starb; und von seinen Söhnen teilten auch **Matthäus** (gest. 1505), dem zuletzt Baum und Klaiber nachgegangen sind, und **Lux** (gest. 1502) Böblinger ihre Tätigkeit zwischen Schwaben und dem Rheingebiet.

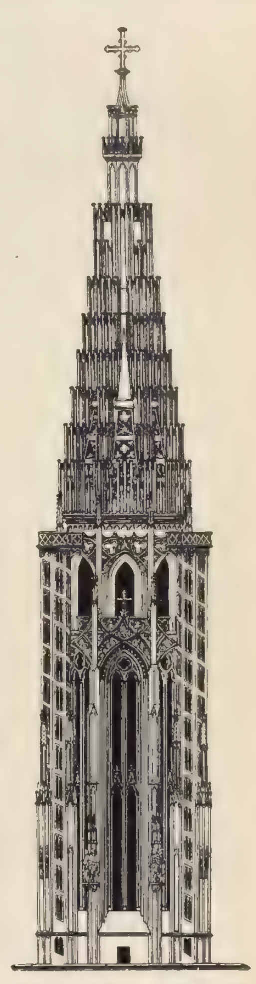


Abb. 43. Der Turm des Münsters zu Straßburg. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Das Rheingebiet, dem wir uns zunächst wieder zuwenden, war im 15. Jahrhundert nicht eben reich an künstlerisch bedeutsamen Neubauten. An der Aar, dem südlichsten Nebenflusse des Rheins, ist das Münster zu Bern, eine Pfeilerbasilika ohne Querschiff mit schlichtem Chor, eine Schöpfung Matthäus Ensingers. Die kunstvollen Netzgewölbe seiner drei Vorhallen, die reiche Meißelarbeit seiner westlichen Schauseite und das abwechslungsvolle Maßwerk seiner Galerien und Fenster kennzeichnen den Zeitstil, aber auch den Eigenwillen eines tüchtigen Meisters. In Konstanz führten die gotischen Um- und Anbauten am romanischen Münster, an denen 1435 Hans Böblinger, 1459 Vincenz Ensinger, 1487 Lux Böblinger beschäftigt waren, wenigstens zu hübschen Einzelwirkungen. Üppig wirkt Lux' Westvorhalle mit ihrem reichen Rahmenstabwerk und Gewölbenetzwerk. In Straßburg übernahm Ulrich von Ensingen schon 1399, von Ulm berufen, die Leitung des Münsterbaues. Es handelte sich nur noch um die Türme. Der große schwäbische Baumeister entschied sich dafür, nur den Nordturm der Westfassade auszubauen, diesen aber zu außergewöhnlicher Höhe emporzuführen. Auf sich selbst gestellt, steigt der schlanke, in acht riesige Kielbogenfenster zerlegte Achteckbau, von vier dünnen, nur aus Stabwerk bestehenden Wendeltreppentürmen geleitet, zu schwindelnder Höhe empor (Abb. 43). Nach Ulrichs Tode aber schuf **Johann Hültz von Köln** zwischen 1420 und 1439 den merkwürdigen Pyramidenhelm, dessen acht schräg ansteigende Rippen in ebenso viele durchsichtige Treppenanlagen aufgelöst sind. In keinem Bauwerk der Welt ist die Schwere des Steins so siegreich überwunden wie im Straßburger Münsterturm; aber die organische Folgerichtigkeit weicht hier bereits spielender Künstlerlaune. Auf Hültz folgten die Münsterbaumeister Jodokus Dotzinger (1452—72), Hans Hammerer (1472 bis 1494) und **Jakob von Landshut** (1494—1509). Dieser fügte dem nördlichen Kreuzarm die Laurentiuskapelle (Abb. 44) ein, deren Schauseite Dehio als „eine der glänzendsten und stilsichersten Leistungen des spätgotischen Barocks" bezeichnet.

Die einzige Hallenkirche des Elsaß, die Thomaskirche in Straßburg, erhielt durch die Anfügung zwei weiterer Seitenschiffe im 15. Jahrhundert eine größere Breite als Länge;

in der benachbarten Pfalz aber erhob sich seit 1496, eine große Seltenheit, die Alexanderkirche zu Zweibrücken von Anfang an als fünfschiffige Hallenkirche, deren rhythmische Raumwirkung durch die im Verhältnis 1:2:4:2:1 abgestufte Breite ihrer Schiffe bedingt ist.

Am Mittelrhein erhob sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der schöne Westchor der Katharinenkirche zu Oppenheim, dessen Fenster schon mit Fischblasenmaßwerk ausgestattet sind. Im übrigen lassen die verschiedenen Typen der Hallenkirchen sich gerade in dieser Gegend verfolgen. Symmetrische Zweischiffigkeit zeigen z. B. die Wallfahrtskirche zu Bornhofen von 1435 und die zweichörige Kirche zu Driesch (Kreis Kochem) von 1456 bis 1496; dreijochige Dreischiffigkeit, die bei Hallenbauten zu gleichseitigem kubischen Aufbau über neun Grundrißquadraten führt, zeigt schon die Leonhardikirche zu Frankfurt, die mit feinem Sterngewölbe (1435) bedeckt ist. Als normale dreischiffige Hallenkirche von fünf Jochen aber sei die Liebfrauenkirche zu Hadamar (1440) genannt. Am Niederrhein wurde zunächst am Kölner Dom weitergebaut. Am Südturm konnten 1437 unter Nikolaus von Bueren die Glocken aufgehängt werden. Unter den kölnischen Dombaumeistern ragte jetzt Konrad Kuyn (1452—69) zugleich als Bildner hervor. Um 1499 war der Bau noch in vollem Gange. Dann schlief er allmählich ein. Reizende spätgotische Kapellen von 1469 und 1493 sind die Hardenrath- und die Taufkapelle an Sankt Marien im Kapitol zu Köln. Von den neuerbauten niederrheinischen Kirchen des 15. Jahrhunderts aber verdient die Pfarrkirche von Kalkar als edle, in Ziegeln ausgeführte Hallenkirche mit Rundsäulen, verdient die Wilibrordskirche in Wesel als fünfschiffige Basilika mit Netzgewölben und Fischblasenmaßwerk genannt zu werden. In ihren südlichen Seitenschiffen



Abb. 44. Das Portal der Laurentiuskapelle am Münster zu Straßburg. Nach Photographie. (Zu S. 71.)

sind zwei Rippennetzsysteme so untereinander angebracht, daß, wie Dohme es ausdrückt, „das untere wie ein kristallisiertes Netz frei unter der eigentlichen Decke schwebt".

Unter den weltlichen Bauten des Rheingebietes spielen die Fürstenschlösser dieser Zeit keine besondere künstlerische Rolle. Die Ritterburgen, die als Ruinen auf den Felsenschroffen am Strom so malerisch wirken, müssen wir der durch Piper zur Reife gebrachten „Burgenkunde" überlassen. Städtische Saalbauten aber treten in den Hauptstädten in immer mächtigeren Anlagen hervor. In Frankfurt ist der „Römer" ein Werk des 15. Jahrhunderts. In Wesel wurde die reiche, fast ganz in Fenster aufgelöste Marktseite des Rathauses jetzt nach niederländischen Vorbildern eindrucksvoll vollendet. In Köln fügte man dem alten Rathaus 1407—14 den fünfstöckigen spätgotischen Turm hinzu, der sich neben ihm erhebt, schritt 1441 aber, da der Rathaussaal den Geschäfts- und Festbedürfnissen der Stadt nicht genügte, zur Errichtung eines zweiten Saalbaues, des „Gürzenich". Der Obergeschoßsaal dieses Baues, zu dem von außen eine gerade Treppe emporführte, war seiner Länge nach durch neun Holzsäulen in zwei Schiffe eingeteilt. Von außen aber zeigen besonders die schmalen Schauseiten (Abb. 45) mit ihren Stabwerkverzierungen, ihren Rechteckfenstern, ihrem Zinnenkranze und ihren zierlich durchbrochenen Ecktürmen, in welchem Sinne die weltlichen Steinbauten des Niederrheins sich die Formensprache des 15. Jahrhunderts aneigneten.



Abb. 45. Schmalseite des Gürzenich zu Köln. Nach A. Essenwein, „Die romanische und die gotische Baukunst. Der Wohnbau" in Durms Handbuch der Architektur.

Künstlerisch durchgebildete Fachwerkbauten finden sich aus dieser Zeit namentlich am Mittelrhein. Zu den geschmackvollsten deutschen Bauten dieser Art gehört das freistehende Rathaus zu Alsfeld, dessen steil aufgebaute, mit Erkern versehene Fachwerkstocke sich kräftig vorspringend über dem steinernen, von Rundpfeilern gestützten Erdgeschoß erheben.

B. Die rheinische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

In den deutschen Bildwerken des 15. Jahrhunderts läßt sich mit besonderer Deutlichkeit der allmähliche Übergang des nordisch-gotischen Stilgefühls in jenen kräftigen, häufig stillosen und derben, aber leidenschaftlich durchgeistigten Realismus verfolgen, der erst um die Wende zum 16. Jahrhundert anfängt, sich zu verfeinern. Ein echt bildnerischer Stil, wie Deutschland ihn im Übergang von der romanischen zur gotischen Zeit besessen (Bd. 3, S. 277 und 438), kommt dabei freilich nur selten mehr zum Durchbruch. Ruhiger und stilvoller erscheint die deutsche Bildnerei, wie Pinder betont hat, um 1400 und um 1500 als im dritten Viertel des Jahrhunderts, in dem der bauschige, eckige und knitterige Gewandwurf oft als künstlerischer Hauptzweck erscheint und die lebendige Leiblichkeit der Gestalten in seinen Faltenspielen erstickt.

Die Steinbildhauerei erlebte im 15. Jahrhundert als monumentale Bauplastik auch in Deutschland nur noch eine Nachblüte, als Grabbildnerei innerhalb der Kirchen aber einen Aufschwung im Sinne der nach Naturnähe dürstenden Zeit. Im Dienste der Kleinarchitektur der Kanzeln und Sakramentshäuschen, der Brunnen, Grabmäler und Gebetstationen befreite sie sich allmählich von dem Zwange, den die Torbauten und Baldachine der gotischen Großkunst ihr angetan hatten; und dementsprechend verloren die Bauhütten-Steinmetzen im Laufe des Jahrhunderts immer mehr Boden an die zünftigen Meister, neben denen manchmal noch angestellte städtische Steinbildhauer auftauchen.

Die Holzbildnerei war von Haus aus zünftig; an vielen Orten gehörten die Bildschnitzer und die Maler einer gemeinsamen Zunft an, der gegenüber die Steinmetzen eine Gilde für sich bildeten. Doch war es keineswegs ausgeschlossen, daß ein Künstler mehreren Zünften zugleich angehörte. Am reinsten tritt die Holzbildnerei uns in dem Bildschmuck der Kirchenchorgestühle entgegen. Ihr Bündnis mit der Malerei aber zeigt sich am deutlichsten in jenen überaus zahlreichen, schon von Münzenberger und Beißel gesammelten Altarwerken, deren Gemälde und deren bemalte Holzbildwerke in halb erhabener oder vollrunder Arbeit einander in künstlerischer Eintracht ergänzen. Zahlreiche Holzschnitzaltäre mit Gemäldeflügeln gingen aus den Werkstätten bekannter Maler hervor, die dann Holzschnitzer zur Mitarbeit heranzogen.

Die Metallbildnerei, die vornehmlich Kleinkunst blieb, brachte es zu Werken des großen Erzgusses fast nur noch im Gräberdienst, wurde aber nur in wenig Gießhütten gepflegt, von denen eine, die Nürnberger der Vischer, weite Strecken Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer mit Kunstwerken versah. Die Tonbildnerei spielte im 15. Jahrhundert in Deutschland zwar nicht die gleiche Rolle wie in Italien, verstand es aber hier und dort dem künstlerischen Zeitgeist einen feinen und überzeugenden Ausdruck zu verleihen.

Die Geschichte der deutschen Plastik, die seit Bodes grundlegendem Buche erst in Pinders bedeutsamem Werke wieder im Zusammenhange dargestellt wird, hat sich während des letzten Jahrzehnts mit Vorliebe um die Festlegung der Ausgangstätten verschiedener Richtungen und die Entwickelungswege bemüht, die von Land zu Land und von Ort zu Ort führen. Freilich haben diese nützlichen Untersuchungen erst in den seltensten Fällen zu gesicherten Ergebnissen geführt. Konnte der treffliche niederländische Kunstgelehrte Pit z. B. noch 1902 die deutsch mittelrheinische Bildhauerei als die Quelle der burgundisch-niederländischen der großen Holländer Claus Sluter und Claus Werwe (Bd. 3, S. 369 und 370) feiern, so lehrt man heute, daß diese burgundische Richtung während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts über die Schweiz und den Oberrhein nach Schwaben und von hier nach dem Niederrhein vorgedrungen sei, während in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der niederländische Realismus vom Nordwesten her Deutschland erobert habe. Daß in Süddeutschland neben burgundisch-südfranzösischen nach wie vor italienische, in Westdeutschland niederländische Einwirkungen stattfinden, liegt ebenso in der Natur der Sache, wie daß „das sprunghafte Eingreifen von Wanderkünstlern“ oft wichtiger wird als die gleichmäßige Fortentwickelung der Schulen. Jedenfalls aber hat Dehio recht, daran zu erinnern, daß es sich neben den fremden Einströmungen auch in Deutschland „um ein spontanes Erwachen“ handelt.

Die Grenze zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert führt in den darstellenden Künsten Deutschlands mitten durch die Tätigkeit einiger führender Meister hindurch. Die Aufnahme der Zierformen der italienischen Frührenaissance in das Rahmenwerk ist auch hier nur ein

äußerliches Merkmal der vollzogenen Wandlung. Die größere Ruhe und Rundung der Formen entscheidet. Alles in allem bleiben auch die deutschen Bildhauer des 15. Jahrhunderts noch Gotiker im Sinne der realistisch angehauchten Spätgotik.

Im Gebiet des Rheinstroms wenden wir uns zunächst den alemannischen Gestaden des Oberrheins und seiner Nebenflüsse zu. In der Bauplastik der Steinmetzen tritt gerade hier das sprunghafte Eingreifen von Wanderkünstlern hervor. Die Portalfiguren von 1438 an der Nikolauskirche zu Freiburg in der Schweiz mahnen trotz ihrer gotischen Ausbiegung durch die Großzügigkeit ihrer Köpfe an die Nähe Burgunds. Den kecken Wirklichkeitssinn des letzten Drittels des Jahrhunderts atmen die Gewändegruppen jener Laurentiuskapelle (S. 71) am Straßburger Münster (Abb. 44 auf S. 72). Die Brüchigkeit und Eckigkeit des Faltenwurfs, den die Steinbildnerei mit der Holzschnitzerei teilte, ja vielleicht von dieser übernahm, ist hier kaum noch erträglich. Der wiederberuhigte Steinstil vom Ende des 15. Jahrhunderts aber spricht sich um 1475 in den oberen Bildwerken des Westportals des Münsters zu Bern aus, als deren Schöpfer Erhard Küng aus Westfalen genannt wird. Das Weltgericht im Giebel ist etwas wirr angelegt; aber die Engel und Propheten in den Bogenkehlen, die thronenden Apostel und die stehenden klugen und törichten Jungfrauen in den senkrechten Gewändekehlen sind edle Gestalten, die von dem großzügig ruhigen Faltenwurf ihrer zum Teil der Zeittracht angehörenden Gewänder umflossen werden (Abb. 46).



Abb. 46. Drei der klugen Jungfrauen vom Portal des Münsters zu Bern. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst“.

Zu Anfang der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts tauchte in Straßburg plötzlich ein Meister auf, der zunächst als Steinbildhauer, vielleicht auch als Holzschnitzer bahnbrechend bis ins 16. Jahrhundert hinein auf die deutsche Kunst eingewirkt hat. In der Regel nannte er sich selbst Nikolaus von Leyen. Daß sein Familienname Lerch gewesen, wie man eine Zeitlang annahm, war ein Irrtum. Daß er vielmehr Nikolaus Gerhaert geheißen und von Leiden gebürtig war, beweisen, wie schon A. R. Maier gezeigt hat, urkundliche Nachrichten und wird durch die Inschrift seines von Back veröffentlichten ältesten erhaltenen Werkes bestätigt. In Straßburg erwarb Nikolaus von Leiden 1464 das Bürgerrecht; und Deutschland gehört seine ganze Tätigkeit, gehören alle seine Werke. Der reife plastische Stil, mit dem er hier sofort auftrat, erinnert an den Stil der Sluter und Werwe, ohne daß man ihn unmittelbar an diesen anknüpfen könnte. Die kräftig ausdrucksvollen und doch von weich schwellendem Leben erfüllten Köpfe sind von lockigen Haarwellen umflossen. Über den

wohlverstandenen Leibern lebt die reiche, etwas bauschige, hier und da schon eckige, aber noch nicht brüchige oder knitterige Gewandung ihr eigenes Leben. Nikolaus gehört zu den Meistern, die, wie man es heute auszudrücken liebt, die Spätgotik ohne weiteres dem Barock zuführen. Jenes älteste bekannte Werk des Meisters, das 1462 entstand, ist die Grabplatte des Erzbischofs Jakob von Sierck (gest. 1456) im Diözesanmuseum zu Trier. Mit dem Erzbischofshut in den wallenden Ringellocken ruht das Haupt des Verstorbenen auf weichem Kissen. Seine Füße sind von dem langen Gewande bedeckt, das sich, in allen Falten tief ausgegraben, unten bereits in eckigen Brüchen staut. Von seinem ersten berühmten Werk in Straßburg, dem bemalten steinernen Pfortenbau der Stadtkanzlei, haben sich nur die ausdrucksvoll belebten Halbfiguren eines Propheten und einer Sibylle und auch diese nur in den Gipsabgüssen im Frauenhause erhalten. Für ein sicheres Werk seiner Hand halten wir mit Bruck, Baum, Maier, Loßnitzer und Back auch das schöne Grabrelief von 1464 im Straßburger Münster mit den Halbfiguren der Muttergottes und des anbetenden Stifters. Des Meisters voll bezeichnetes Hauptwerk im Oberrheingebiet aber ist der große, aus Sandstein gehauene Gekreuzigte von 1467 auf dem alten Friedhof zu Baden-Baden. An dem mächtigen Kreuze, dessen Holzmaserung im Stein wiedergegeben ist, hängt in reiner, schlanker, bis in die wohldurchgearbeiteten Gelenke dem Leben nachgebildeter Leiblichkeit die stille Heldengestalt des Erlösers (Taf. 10). Das dornengekrönte, lockenumwallte Haupt mit den geschlossenen Augen ist leicht geneigt. Der Schmerzensausdruck ist mehr seelischer als leiblicher Art. Es ist eines der reifsten und reinsten Bildwerke des 15. Jahrhunderts. Von den Holzschnitzwerken des Meisters hat sich der urkundlich beglaubigte Schnitzaltar von 1466 für das Münster in Konstanz nicht erhalten. Beglaubigt ist aber auch seine Mitarbeit an Simon Haiders, des Schreinermeisters, schönem Chorgestühl- und Türflügelbildwerk derselben Kirche, in dessen maßvollen biblischen Reliefs und Heldengestalten man freilich die ausführende Hand des Meisters kaum erkennen mag. Nikolaus hatte 1470, als Haider die Türflügel bezeichnete, Konstanz auch bereits verlassen. Er war 1467 einem Rufe Kaiser Friedrichs III. nach Österreich gefolgt, wo wir ihn wieder finden werden.

Zur Schule oder Nachfolge Nikolaus von Leidens am Oberrhein gehören Steinbildwerke, wie die Stiftergedächtnistafel mit dem Tode Marias von 1480 in der Katharinenkapelle des Münsters zu Straßburg, Holzschnitzwerke, wie die farbig bemalten, äußerst lebendig charakterisierten Krankenbrustbilder im Marxstift zu Straßburg, die jedenfalls nicht von Nikolaus selbst herrühren. Ihrem Stil nach leiten sie zu drei großen Heiligengestalten des 1493 gestifteten, von Matthias Grünewald später mit Flügelgemälden (S. 505) geschmückten Altars aus dem Antoniterkloster zu Isenheim hinüber, der dem Museum von Kolmar gehört; ja Schmid, Hausmann und Vöge führen wenigstens die beiden jüngeren jener vier Büsten auf den Bildschnitzer des Isenheimschen Altars selbst zurück, der vielleicht der urkundlich bekannte Meister Nikolaus von Hagenau ist. Im Mittelschrein dieses Altars, dessen Gemälde wir erst mit der Kunst des 16. Jahrhunderts kennenlernen werden, thront der hl. Antonius. Die zu seinen Füßen knieenden Bauern mit den Tieren, deren Schutzheiliger er ist, hat Vöge in zwei Holzbildern im Münchener Kunsthandel (Julius Böhler) wiedererkannt. In den Seitennischen stehen die Prachtgestalten des hl. Hieronymus und des hl. Augustinus, zu dessen Füßen, kleiner gebildet, der Stifter kniet. Diese Gestalten gehören zu den freiesten, den geist- und lebensvollsten Schöpfungen der deutschen Bildnerei.

Am höchsten schweizerischen Oberrhein aber begegnet uns auf dem Hochaltare des



Taf. 10. Nikolaus von Leiden: Steinbild des Gekreuzigten auf dem alten Friedhofe zu Baden-Baden.

Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst“.



Taf. 11. Nikolaus von Leiden: Liegebild Kaiser Friedrichs III. von seinem Marmorgrabmal im Stephansdome zu Wien.

Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst".

Domes zu Chur ein guter Altarschrein, den Jakob Ruß (nicht Rösch) aus Ravensburg 1491 vollendete. Im eigentlichen Schrein thront die Mutter Gottes zwischen Heiligen, im Mittelaufsatz ist ihre Krönung dargestellt. Alles prangt in Gold und Farben. Alles ist ruhig, sinnig und sauber, aber ohne starkes Eigenleben dargestellt. Welch ein Wandel von diesem zu dem kaum ein Menschenalter jüngeren, zuletzt von Demmler eingehend besprochenen oberrheinischen Riesen-Schnitzaltar eines Meisters H. L. im Münster zu Breisach. Die wild gewordene Spätgotik wirkt in diesem Werke schon völlig barock.

Auch die oberrheinische Grabplastik des 15. Jahrhunderts vergegenwärtigt uns die Stilwandlung von dem noch ruhigen gotischen Wahrheitsdrang des Jahrhundertanfangs durch den unruhigen Realismus mit dem eckigen Faltenwurf der mittleren Jahrzehnte zu der weicheren, manchmal ruhigeren, manchmal aber auch sofort barockeren Art, die gegen Ende des Jahrhunderts zum Durchbruch kam. Eindringlich in „flach ausgegründeter Reliefbehandlung" vorgetragen ist der Charakter des Johann von Rinstette auf dessen Grabstein von 1418 im Chor der Thomaskirche zu Straßburg. Durch das Neckartal ist Hermann Schweitzer der Entwickelung nachgegangen. Im Badischen läßt sie sich von dem ruhigen, wenn auch etwas steifen Denkmal des Johann von Wertheim in der Kirche zu Wertheim (um 1410) bis zu den wuchtigen Grabmälern des Martin von Adelsheim und seines Sohnes Christoph (von 1494 und 1497) in der Jakobskirche zu Adelsheim verfolgen. Gotisch aber sind die Einfassungen aller dieser Denksteine noch gebildet.



Abb. 47. Klagende Frauen aus der mittelrheinischen Tongruppe der Kreuztragung in der Sammlung Figdor in Wien. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst".

In den gesegneten mittelrheinischen, namentlich kurmainzischen, hessischen und nassauischen Landen, deren Bedeutung für die spätmittelalterliche Kunst Deutschlands erst durch die Forschungen Thodes, Backs, Clemens, Habichts, Börgers, Kautzsch', Dehios und Burkhard Meiers hervorgekehrt ist, läßt sich die Entwickelung der Formensprache der deutschen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts namentlich im Faltenwurf der überreichen Gewänder von den weichen Wellensäumen des Anfangs durch die scharf und eckig gebrochenen Falten des letzten Drittels des Jahrhunderts bis zu der erneuten Weichheit und Freiheit des beginnenden 16. Jahrhunderts besonders gut verfolgen. Von den Werken der baulichen Steinbildnerei der Zeit um 1420 können hier nur die Heiligenstandbilder in den Gewändekehlen des sogenannten „Memorienportals" am Dom zu Mainz genannt werden. Es sind gotisch geschwungene Gestalten voll äußerlich bewegten, innerlich beruhigten Eigenlebens, deren von Habicht betonter Zusammenhang mit Ulmer Münsterfiguren und dem Kölner Saarwendendenkmal zu weitgehenden, vielleicht allzu weitgehenden Schlüssen geführt hat. Namentlich in der gleichzeitigen Tonbildnerei dieser Gegenden fand dieser weiche Stil lebendigen Ausdruck. Das feine Tonrelief der Kreuzschleppung aus Lorch in der

Sammlung Figdor in Wien (Abb. 47), das der Tracht seiner Gestalten nach zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden ist, wirkt in der freien Reinheit seiner Formensprache, als sei es hundert Jahre jünger. Alle Vorzüge dieser Gruppe aber kehren vielleicht noch ausgereifter in der prächtigen Tongruppe der Beweinung Christi im Dommuseum zu Limburg a. d. Lahn wieder, die wohl von der gleichen Hand herrührt. Den kräftiger naturalistischen Stil des letzten Drittels des Jahrhunderts hingegen zeigen dann z. B. die fünf großen Steinreliefs von 1483 und 1488 in der Nikolauskapelle des Wormser Domes, die den Stammbaum, die Verkündigung, die Geburt, die Grablegung und die Auferstehung Christi darstellen.



Abb. 48. Grabstein Adalberts von Sachsen im Dom zu Mainz. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

Entwickelungsgeschichtlich am wichtigsten aber tritt die mittelrheinische Bildnerei des 15. Jahrhunderts uns in der Grabplastik entgegen. Namentlich die Prälatengräber des Mainzer Domes geleiten uns durch das ganze Jahrhundert hindurch. Bis zu den Fortschritten, die der Grabstein des Konrad von Weinsberg verkörpert (Bd. 3, S. 399), haben wir sie schon verfolgt. Verhältnismäßig schlicht erscheint noch das immerhin individuell durchgebildete Grabbild des Erzbischofs Johann II. von Nassau (gest. 1419). Von mächtig gebauschtem Gewande umflossen, dessen Säume sich in weichen Wellenlinien schlängeln, steht der Erzbischof Konrad von der Daun (gest. 1434) da. In scharfen Ecken gebrochen aber verläuft bereits der emporgezogene Mantelsaum Adalberts von Sachsen (gest. 1484; Abb. 48). Auf das schöne, schon von neuem Formengefühl getragene Grabbild Bertholds von Henneberg (gest. 1504) und seinen Schöpfer Hans Backofen aber können wir erst später eingehen.

Die Geschichte der Bildnerei dieser Zeit im deutschen Niederrheingebiet, dem wir, den Sprachgrenzen folgend, nach wie vor Köln zuzählen, hat durch die Untersuchungen Dehios, Lübbeckes, Lüthgens und Ipshordings ein reicheres Ansehen gewonnen. Wenn die kölnische Bildhauerei des 15. Jahrhunderts auch oberdeutsche und mittelrheinische Einflüsse aufnahm, so ging sie doch ihre eigenen Wege. Sie unterschied sich durch ihre körperlosere und seelischere Haltung von der niederrheinischen Bildnerei Kalkars, die, der niederländischen näher stehend, festere Körper unter ihren Gewändern empfinden ließ und eine schlichtere Wahrheit erstrebte. Natürlich machte auch in Köln der weiche, durch Wellensäume belebte Faltenstil der Gewänder im letzten Drittel des Jahrhunderts eckigeren und brüchigeren Faltenbildungen Platz. Aber der überreich bewegte süddeutsche Faltenwurf dieser Zeit mit seinen starken Unterschneidungen und vervielfältigten „Faltennestern“, der sich den Mittelrhein eroberte, drang nur vereinzelt bis Köln vor.

Die Baubildnerei Kölns entwickelte sich vor allem am „Petersportal“ weiter, der

Südpforte der Westfront des Domes, deren Gewände-Apostel wir bereits kennen (Bd. 3, S. 398) Die sechs unter gotischen Baldachinen thronenden Prophetengestalten des unteren Giebelfeldstreifens stehen diesen Aposteln noch nahe. Das neue Leben regt sich im mittleren Streifen, der den Martertod der Apostelfürsten Petrus und Paulus darstellt.

Eine Stellung für sich nimmt das schöne Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwenden im Kölner Dom ein, das bald nach 1414 entstanden sein muß. Auf hoher, von spätgotischen Blendnischen mit 23 Sitzfiguren umzogener Sandsteintumba liegt das vornehm-ruhige Erzbild des Verstorbenen, das vielleicht flämischen Ursprungs ist. Sicher von anderer, wahrscheinlich nicht von kölnischer Hand rühren die Sandsteinfiguren der Nischen her: an der Kopfseite die edlen, von ruhig fließenden Gewändern umhüllten Gestalten des englischen Grußes, an den Langseiten der Heiland als Weltrichter und die Apostel (Abb. 49): ausdrucksvolle Sitzbilder mit groß geschnittenen, von lockigem Haupt- und Barthaar umwallten Köpfen, fest zugreifenden Händen und großzügig fallenden Gewändern. Dehio meint nachgewiesen zu haben, daß der Meister der Archivoltenapostel im Westportal des Münsters zu Ulm (S 104) sie geschaffen, in denen schon Hartmann die ersten Regungen des neuzeitlichen Stiles erkannt hatte. Weitere Kölner Steinbildwerke des „weichen Faltenstils" sind z. B. die hübschen beiden Engel mit dem Stadtwappen an der 1426 geweihten Rathauskapelle.

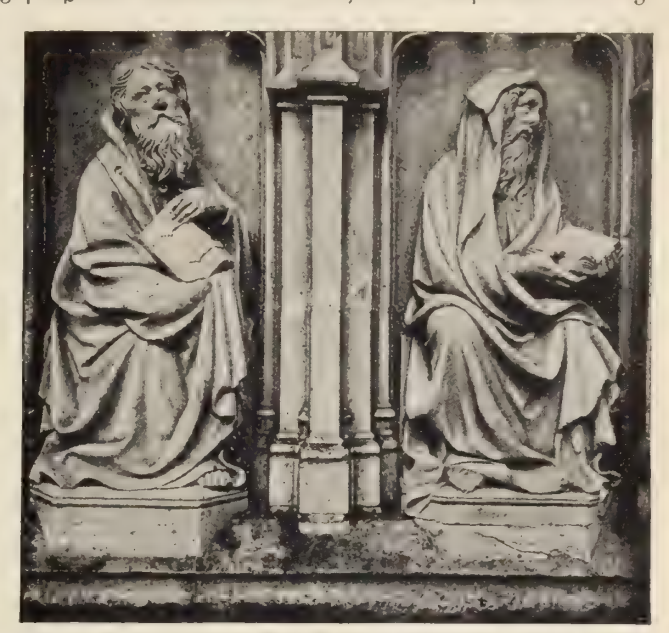


Abb. 49. Sandsteinfiguren vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwenden im Dom zu Köln. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

Vor allem zeigen diesen Stil einige prachtvolle, überlebensgroße, in Holz geschnitzte stehende Muttergottesbilder kölnischer Kirchen. Die hochstirnige, ernst und keusch dreinblickende Madonna auf dem Halbmond in Sankt Gereon wird in der Regel noch dem 14. Jahrhundert, von Ipshording aber der Zeit um 1420 zugeschrieben. Etwa ein Jahrzehnt jünger ist das prächtige, bereits körperlichere, aber auch schon von bauschigerer Gewandung umwallte Madonnenstandbild in Sankt Marien in Lyskirchen zu Köln. Schon im Übergang zu den Werken des brüchigen Faltenstils aber stehen die beiden, an den westlichen Vierungspfeilern von Sankt Kunibert in Köln einander gegenüber aufgestellten Gestalten der Verkündigungsgruppe von 1439. Der Engel, hinter dessen ovalem Lockenkopf seine mächtigen Flügel wie ein Nischenrund zusammenschlagen, zeigt bereits einen Einschlag der barocken Empfindungsart.

Den brüchigen kölnischen Faltenstil des letzten Drittels des Jahrhunderts mit seinen scharf einschneidenden Falten zeigen dann die überlebensgroßen Steinbilder von Christus, Maria und Ursula in der Ursulakirche. Der Heiland segnet seine von ihm gekrönte Mutter.

Dem Ende dieses Zeitraums gehört die Himmelskönigin in Sankt Kolumba an, deren Gewand die eckigen Bauschen noch oder wieder ohne unangenehme Übertreibung zeigt. Als kölnisches Holzschnitzwerk der Zeit um 1500 aber sei die Kreuzigungsgruppe unter der Orgel im Dome genannt. Die größere Ruhe und Schlichtheit, die den Stil dieser Zeit dem hundert Jahre früheren wieder nähert, fällt hier besonders auf.

Am Niederrhein ist die Mehrzahl der erhaltenen Holzschnitzaltäre niederländischen Ursprungs; die meisten von ihnen gehören erst den Antwerpener Werkstätten des 16. Jahrhunderts an. Was der Niederrhein aus eigenen Mitteln bestritten, läßt sich nur schwer aussondern. Vor allem kommen hier die Schnitzaltäre der Pfarrkirche zu Kalkar in Betracht, deren Schöpfer und Entstehungsjahre wir dank den Forschungen J. A. Wolffs und Beissels übersehen. Mögen ihre Meister auch zum Teil Niederländer, namentlich Holländer von Geburt gewesen sein, so wirkten sie doch schulbildend in Kalkar; und eine völkische Grenze zwischen dem Niederrhein und Holland gab es überhaupt kaum. Wichtig ist, daß die späteren dieser Schnitzaltäre nicht mehr bemalt wurden. Dies hier, wie in Oberdeutschland, so aufzufassen, als seien diese Arbeiten aus irgendeinem Grunde unvollendet geblieben, erscheint jedoch nicht zulässig. Der Geschmack fing in dieser Hinsicht eben hier und da schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts an, sich zu ändern. Der älteste, 1455 vollendete Holzschnitzaltar der Kalkarer Pfarrkirche, der Georgsaltar, ist noch bemalt und vergoldet. Unbemalt ist schon der Mariä-Freudenaltar, den Meister Arnold zwischen 1483 und 1493 ausführte. Ein gesunder, maßvoller Realismus spricht aus seinen feingeschnitzten, von anmutendem Eigenleben erfüllten Köpfen wie aus dem noch nicht übertrieben brüchigen Faltenwurf seiner Gewänder. Ganz dem Ende des Jahrhunderts gehört der prächtige Passionsschrein des Hochaltars an, dessen berühmte Gemäldeflügel von Jan Joest uns erst später beschäftigen werden. Sein reiches unbemaltes Bildwerk wurde 1498—1500 geschnitzt. Meister Loedewich schuf die zahlreichen befangenen, aber ausdrucksvollen Darstellungen des Hauptschreins mit der großen Kreuzigung; Meister Jan van Haldern aber, der in Zwolle Geselle des Meisters Arnold gewesen war, arbeitete die drei Staffelbilder, die unleidlich in der übertriebenen Eckigkeit und Brüchigkeit der Gewandfalten erscheinen. Erst Heinrich Douwermanns Altar der Schmerzensmutter von 1520 zeigt die veränderte Ausdrucksweise des 16. Jahrhunderts.

C. Die rheinische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Die Stilbildung der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, die dieselben Wandlungen durchmachte wie die Bildnerei, vollzog sich vorzugsweise auf dem Gebiete der Tafelmalerei. Die monumentalen Wandgemälde, deren verkümmerte Reste neuerdings in immer größerem Umfange wieder aufgedeckt werden, folgten nicht aus sich heraus neuen Entwickelungsgesetzen; und die monumentale Glasmalerei, deren innere und äußere Bedeutung die der Freskokunst immer noch in den Schatten stellte, geriet gerade in Deutschland in immer deutlichere Abhängigkeit von der Tafelmalerei. Gerade in dieser läßt sich verfolgen, wie im Verlaufe des Jahrhunderts die ideale Linienwirkung des Gesamtbildes und der Einzelgestalten zugunsten einer wachsenden Naturnähe, der Gewandfall mit schlichten senkrechten „Röhrenfalten" immer mehr zugunsten eines überreichen, eckigen und brüchigen, mit „Nestern" und „Augen" versehenen Faltenwurfs, der ideale Flächenstil immer mehr zugunsten der räumlichen Durchbildung der baulichen und landschaftlichen Hintergründe verdrängt wird.

Dabei hielten die Innenseiten der fast ausschließlich maßgebenden Altarflügel ihrem Einvernehmen mit dem vielfach vergoldeten Bildwerk des Mittelstücks zuliebe selbst über landschaftlich ausgebildeten Gründen in der Regel an dem Goldgrund fest, den nur die Außenseiten verschmähten. Kaum minder maßgebend für die Stilentwickelung als die Tafelmalerei aber wurden gerade in Deutschland die vervielfältigenden „graphischen" Künste des Holz- oder Metallschnitts und des Kupferstichs, deren Erfindungen oft genug von den Tafelbildnern benutzt oder wiederholt wurden. Der häusliche Sinn der Deutschen erhob gerade diese Kunstzweige schaffend und genießend zu einer Art deutscher Hauskunst; und dementsprechend begannen auch gerade in ihnen die sittenbildlichen Darstellungen aus dem Volksleben im Freien und im Hause sich zu einem selbständigen Kunstzweige zu entfalten.

Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei ist auch fürs 15. und 16. Jahrhundert erst streckenweise überholt worden. Fr. Burgers breit angelegtes Werk harrt, nachdem sein Verfasser fürs Vaterland gefallen, noch der Vollendung. Kurt Glasers ansprechendes Buch über die deutsche Malerei dieses Zeitraums beschränkt sich bezeichnenderweise auf die Geschichte der Tafelmalerei. Daß übrigens die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts, als sie von dem gleichen Zeitgeist wie die der übrigen Völker ergriffen wurde, zunächst auf den Schultern ihrer eigenen Vergangenheit stand, darf man ebensowenig verkennen, wie ihre naheliegende Beeinflussung durch die künstlerischen Errungenschaften ihrer Schwestern in den Nachbarländern. Kann man einen Stilwandel durch die unmittelbare Einwirkung von Meister auf Meister oder von Bild auf Bild im einzelnen nachweisen, so wird unsere Einsicht in den kunstgeschichtlichen Werdegang dadurch auch ohne Zweifel gefördert. Zu verfolgen, was tüchtige Meister mit eigenem völkischem Empfinden aus dem Übernommenen gemacht haben, aber scheint uns noch wichtiger zu sein als das neuerdings entschieden überschätzte Spiel mit Vermutungen über die Herkunft jedes Stückchens jedes Bildes.

In keinem Teil Deutschlands beherrschte die Malerei das Kunstleben des 15. Jahrhunderts in gleichem Maße wie an den blühenden Geländen des Rheins vom Bodensee bis herab zu Köln und zu Xanten. In der ersten Hälfte dieses Zeitraums vollzog die Entwickelung sich, fortschrittlicher am Oberrhein als am Niederrhein, in annähernd paralleler Richtung zu der realistischen Bewegung der niederländisch-burgundischen Kunst. Seit 1460 aber macht sich überall ein unmittelbarer Einfluß der niederländischen Maler vom Schlage Rogers van der Weyden und Dirk Bouts' geltend, deren Stil hier, oft ins Derbere, oft ins Idealere übersetzt, technisch selten gleichwertig durchgeführt, seelisch in der Regel noch gehoben oder vertieft wurde. Auf allen ihren Entwickelungsstufen aber hat auch die rheinische Malerei des 15. Jahrhunderts einige von zartem Eigenleben erfüllte Wunderblüten erzeugt, die von einem Hauche des Ewiggültigen berührt sind.

Der Oberrhein war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wiederholt der Schauplatz der glänzendsten Fürsten- und Gelehrtenzusammenkünfte der Welt. Die Kirchenversammlungen zu Konstanz (1414—18) und zu Basel (1431—49) machten diese Städte vorübergehend zu Mittel- und Brennpunkten des geistigen Lebens Europas. Die große Umwälzung, die sich in der Kunst der Niederlande und Italiens vollzog, kam hier sicher nicht nur zur Sprache, sondern auch zur Anschauung; und daß auch die Nähe Burgunds und seiner Hauptstadt Dijon mit ihrer fortgeschrittenen Kunst sich hier geltend machte, wird ausdrücklich bezeugt. Übrigens bildete am Oberrhein, wie sich nach den Forschungen Schmarsows,

Rebers, Daniel Burckhardts, Kraus', Gramms, Fr. Jak. Schmitts und Clemens durch die neueren Untersuchungen von Braune, Weizsäcker, Girodie, Wingenroth, Gröber und Brandt immer deutlicher herausstellt, das Bodenseegelände einschließlich weiter Strecken der Schweiz und der schwäbischen Grenzbezirke gerade in künstlerischer Beziehung ein selbständiges Gebiet, in dem Freiheit und Fortschritt zu Hause waren. Daß dieses Kunstgebiet vielfache Wechselbeziehungen zu Savoyen, einschließlich Genfs, und zu Burgund, namentlich zu Dijon, unterhielt, liegt in der Natur der Sache. An seiner wesentlichen Selbständigkeit auch diesen Kunstkreisen gegenüber aber halten wir gegen Mandach und Bouchot fest.

Beispiele frischer Selbständigkeit bieten schon oberrheinische Wandgemälde, wie verschiedene Fresken im Münster zu Konstanz (Bd. 3, S. 401), von denen die zwölf Bilder aus dem Leben des hl. Nikolaus, die um 1425 entstanden sein werden, einen neuen, wenn auch noch schüchternen oberdeutschen Wirklichkeitssinn verraten, während die Fresken von 1434 über dem Eingange und von 1446 im Inneren der Margaretenkapelle weichere, vielleicht italienischere Züge tragen, die Wandgemälde aus der Leidens- und Auferstehungsgeschichte Christi von 1472 in der Sylvesterkapelle aber mit ihren untersetzten Gestalten und ihren Landschaftsgründen unter blauem Himmel bereits auf nordisch-neuzeitlichem Boden stehen.

Lehrreicher als die Wandgemälde sind in manchen Beziehungen die Glasgemälde des 15. Jahrhunderts in den Kirchen des Oberrheingebietes. Weithin leuchtend, sprechen sie noch heute, so zusammengeflickt sie oft sind, unmittelbar zu tausend Herzen. Am eigentlichen Oberrhein steht die elsässische Glasmalerei im Vordergrund, in der sich, wie Robert Bruck nachgewiesen, die Geschichte der ganzen elsässischen Malerei lückenloser widerspiegelt als in den erhaltenen Tafelbildern selbst. Der „Meister von Niederhaßlach", der Maler der um 1400 entstandenen, reich mit Legendenbildern geschmückten zehn Fenster in der Kirche von Niederhaßlach, wurzelt noch ganz in altheimischen Überlieferungen. Burgundisch-niederländische Einflüsse mag man dagegen in den Malern der sieben Chorfenster im Münster zu Thann erkennen, mit denen nach Bruck z. B. Girodie und J. L. Fischer sich beschäftigt haben. Girodie führt diese um 1410 begonnene Folge, deren reifste, ganz von oberrheinischer Wahrheitssehnsucht erfüllte Stücke 1435 vollendet waren, vermutungsweise auf Hans Tieffental von Schlettstadt zurück, der, von 1418 bis 1450 erwähnt, wahrscheinlich der Schöpfer der lebensvollen, burgundisch angehauchten Fenstergemälde aus der Legende der hl. Katharina in der Georgskirche zu Schlettstadt (1430—50) ist.

Weiter in dieser Richtung sind die elsässischen Glasfenster der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fortgeschritten. Im „Meister von 1461", dessen Hauptschöpfungen die drei Chorfenster der Kirche von Walburg (Taf. 12) sind, tritt uns zugleich der Fortschritt in der räumlichen Tiefenbildung und der Rückschritt im Stil der Glasmalerei entgegen, der mit diesem Fortschritt zusammenhängt. Die Stile Kaspar Isenmanns (S. 87), des Meisters E. S. (S. 87), Martin Schongauers (S. 88) und des „Meisters des Hausbuches" (S. 92) erkannte schon Bruck in den Glasgemälden der Pfarrkirche zu Zabern, der Nordseite der Kirche zu Altthann, der Magdalenenkirche zu Straßburg und des Agnesfensters der Georgskirche zu Schlettstadt. Die Magdalenenkirche ist 1904 abgebrannt, Abbildungen ihrer Fenster von 1480—81 haben sich aber in Brucks Werk erhalten. Man hat sich inzwischen geeinigt, in ihnen die Hand des Ulmer Glasmalers Hans Wild zu erkennen, auf den wir zurückgekommen.

Mit den Riesenbildern der Glasfenster wetteifern auch am Oberrhein die Zwergbilder der Handschriftenmalerei in der Verfolgung neuer Ziele. Doch können sie gerade in



Taf. 12. Fenster des ‚Meisters von 1461' im Chor der Kirche zu Walburg i. E.

Nach R. Bruck, „Die elsässische Glasmalerei"



Taf. 13. Martin Schongauers „Madonna im Rosenhag".
Ölgemälde in der Martinskirche zu Kolmar.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

dieser Beziehung den Wettbewerb mit den gleichzeitigen französischen und niederländischen Bilderhandschriften nicht aufnehmen. Feinere Werke, wie der oberrheinische „Gottfried von Straßburg" in der Nationalbibliothek zu Brüssel, sind Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Die blühende Konstanzer Buchmalerschule begnügte sich, wie selbst die Abschrift von Ulrich von Richentals Chronik des Kostnitzer Konzils im Rosgartenmuseum zu Konstanz zeigt, mit recht handwerksmäßigem Betriebe. Um so anziehender sind einige „seeschwäbische" Handschriften, die, wie Brandt gezeigt hat, in der landschaftlichen Raumbildung vorangehen. Zu nennen sind namentlich das Nutz- und Urbarbuch der Feste Rheinfelden im Wiener Staatsarchiv, das merkwürdig bewegte Landschaftsgründe enthält, und das Leben der hl. Magdalena in der Karlsruher Landesbibliothek, das selbständig gefundene Seeblicke eröffnet.



Abb. 50. Die Seefahrt der hl. Magdalena nach Marseille. Tafel des Altarwerks von Lukas Moser in der Stiftskirche zu Tiefenbronn. Nach der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (Tafel 5, 1899).

Am deutlichsten aber spiegelt diese Entwickelung sich in der „seeschwäbischen" Tafelmalerei wider. Die sechs Passionsbilder aus Bregenz im Georgianum zu München, die um 1400 entstanden, verraten in der Art, wie sie die Vorgänge den noch unperspektivisch gezeichneten Hallenbauten einordnen, ein fast gewaltsames Ringen nach räumlicher Wirkung. Die beiden an 20 Jahre jüngeren Tafeln aus derselben Gegend im Münchener Nationalmuseum, die die Anbetung der Könige veranschaulichen, aber bringen schon eine reiche Stromlandschaft mit Bergen und Burgen unter natürlichem Himmel.

Die bekannten Meister, die sich hier anschließen, entstammen den Neckargegenden Schwabens, standen aber in engster Beziehung zu der sich in Konstanz und Basel zusammenziehenden künstlerischen Bewegung. Der älteste schwäbisch-oberrheinische Meister, von dessen Hand wir ein beglaubigtes Altarwerk besitzen, ist Lukas Moser aus Weil der Stadt. Sein Magdalenenaltar in der Stiftskirche zu Tiefenbronn trägt die Jahreszahl 1431. Das Hauptbild im Bogenfeld stellt Magdalenas Fußsalbung des Heilands, die drei Hochtafeln darunter stellen die Seefahrt der Heiligen nach Marseille (Abb. 50), ihre und ihrer Gefährten Rast in der Fremde und ihre letzte Kommunion in der Kathedrale von Aix dar. Die Innenseiten der Flügel zeigen Lazarus und Martha, noch als Standbilder gedacht, auf Goldgrund. Die drei Hauptbilder aber streben trotz ihrer kreisrunden goldenen Heiligenscheine, ihrer noch ziemlich gotischen Typen und ihrer noch bewußt idealen Linienführung entschieden nach räumlicher Durchbildung, die sich in dem Bilde der Meerfahrt mit seiner gekräuselten, das Himmelslicht widerspiegelnden Wasserfläche zu einer landschaftlichen Auffassung erhebt, wie wir sie bis dahin nur in der niederländisch-burgundischen Handschriftenmalerei (S. 15 und 40) gefunden haben. Den Genter Altar der Brüder van Eyck haben diese Bilder, die etwa denen Broederlams (Bd. 3, S. 372 und 373) parallel gehen, jedoch noch keineswegs zur Voraussetzung. Sie stehen auf einer Entwickelungsstufe räumlicher und natürlich erzählender Malerei,

die um 1431 im Nordwesten wie im Süden Europas schon ziemlich allgemein erreicht war, und sie zeigen uns diese Entwickelung eben in oberdeutschem Gewande. Auf Lukas Moser von Weil folgt Konrad Witz (Sapiens) aus Rottweil, der in der oberdeutschen Malerei die Weiterentwickelung im Sinne der raumbildenden Errungenschaften des Meisters von Flémalle (S. 24), seines niederländischen Zeitgenossen, zum Abschluß brachte. Urkundlich taucht sein Vater Hans Witz 1412 als Bürger, taucht Konrad selbst 1418 als Steuerzahler in Konstanz auf, wo er noch 1431 als solcher genannt wird; 1435 wird Konrad Baseler Bürger; 1444 erscheint er in Genf, 1447 wird er in Basel als verstorben erwähnt. Sein Vater Hans, der ihn überlebte, wird 1448 zuletzt genannt. Beide bezeichnen sich als von Rottweil. Man hat sich alle erdenkliche Mühe gegeben, Konrad Witz oder doch seinen Vater zur französischen oder doch zur burgundischen Kunst in unmittelbare Beziehung zu setzen. Bossert hat sich sogar bemüht, die französische Abkunft des Meisters darzutun. Alle diese Versuche sind als gescheitert anzusehen.



Abb. 51. Die hl. Katharina und die hl. Magdalena. Gemälde von Konrad Witz im Straßburger Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Charakteristisch tritt uns der Meister gleich in seinem ältesten erhaltenen Tafelbilde, dem hl. Christoph in Basel, entgegen. Wie der von schroffen, klar in der Tiefenrichtung verteilten Felsen eingefaßte Strom, den der fromme Riese mit seiner heiligen Last durchschreitet, bildeinwärts fließt, das ist bei allen Härten so unmittelbar in räumliche Anschaulichkeit übersetzt, wie es die deutsche Kunst bis dahin noch nicht erlebt hatte. Größtenteils noch ohne räumlichen Hintergrund, körperlich aber noch kecker durchgebildet tritt Witz' neuer Stil uns dann in den Einzeltafeln des „Heilspiegelaltars" entgegen, den Mela Escherich

schriftlich wiederhergestellt hat. Von seinen 16 Tafeln befinden sich sechs, auch Melchisedek und Abraham und die Synagoge, im Museum zu Basel, zwei, die Ekklesia und der Engel der Verkündigung, auf Schloß Wildenstein in Basellaud, eine, die Königin von Saba vor Salomon, in Berlin. Weiter entwickelt erscheint die Raumgestaltung des Meisters in den Bildern der Goldenen Pforte mit Joachim und Anna in Basel, in der Verkündigung des Germanischen Museums und in der großen Tafel des Straßburger Museums, die die hl. Katharina und die hl. Magdalena im Vordergrunde eines kreuzgangartigen Raumes auf niedrigen Sitzen einander gegenüber zeigt (Abb. 51). Mächtig breiten ihre großzügig-knitterigen Gewänder sich vor ihnen am Boden aus; köstlich ist der Tiefblick in den Wandelgang hinein, hinter dessen offener Endtür sich ein Straßenbild von großer Frische der Beobachtung und erstaunlicher Freiheit der Ausführung öffnet. Die Sicherheit, mit der die Schlagschatten und scheinbar auch die Perspektive gehandhabt sind, wetteifert mit der ruhigen Festigkeit der Pinselführung und der feinen Beseelung der andächtigen Köpfe. Nur entfernt erinnert hier alles an die gleichzeitigen Niederländer. Schon die großen goldenen Heiligenschein-Scheiben, an denen Witz festhält, deuten auf eine andere Herkunft. Aber das burgundische Verkündigungsbild der Magdalenenkirche zu Aix (S. 14), das an unser Bild erinnert, wirkt schwächer und unselbständiger. Der späteren Zeit des Meisters gehört dann der berühmte, mit seinem Namen bezeichnete Petrusaltar von 1444 an, von dessen Flügeln sich vier Breitbilder im Genfer Altertumsmuseum befinden. Die Innenseitenbilder, die, wie so oft in dieser Zeit, trotz malerisch-realistischer Durchbildung ihrer Gebäude und Figuren noch Goldbrokathintergrund zeigen, stellen die Anbetung der Könige und die Verehrung der Madonna durch den Stifter dar. Die Außenseitenbilder aber, die völlig landschaftlich gestaltet sind, veranschaulichen den Fischzug Petri und die Befreiung dieses Apostels aus dem Gefängnis. Ein neues, mächtiges und doch nicht von den van Eyck geborgtes Naturgefühl spricht sich in diesen weich gemalten, farbenfeurigen, von hellem Licht und kräftigen Schlagschatten erfüllten Gemälden aus. Der Fischzug ist ans Gestade des Genfer Sees versetzt, dessen gegenübergelegenes Bergufer naturgetreu wiedergegeben ist; und gerade die klare Abmessung der landschaftlichen Fernewirkung auf diesem Bilde bedeutet einen Fortschritt über die Landschaftsfernen der van Eyck hinaus. Will man mit Phillips auch das ergreifende Kreuzigungsbild mit der Seelandschaft in Berlin und mit Daniel Burckhardt die heilige Familie in Neapel als eigenhändige Werke des Witz gelten lassen, so muß man sie seinen letzten Lebensjahren zuschreiben. Was in ihnen niederländisch, burgundisch oder gar savoyisch in besonderem Maße erscheint, ist dann als eigentlich Witzisch anzusehen. Konrad Witz war eben der bahnbrechende oberrheinische Meister, der sich im bewußten Zusammenhang mit der „neuen Richtung", aber ohne unmittelbare Anlehnung an einen bekannten Meister entwickelt hatte. Unmittelbar an Witz knüpft, wie Voß gezeigt hat, der Meister der Verkündigung und der Heimsuchung in der Galerie zu Modena an.

Zu seinen Nachfolgern mögen wir mit Daniel Burckhardt den „Baseler Meister von 1445" zählen, von dem unter anderen das ansprechende Bild der beiden Einsiedler Antonius und Paulus in der Galerie zu Donaueschingen herrührt, über dessen reich gestalteter Landschaft sich statt des Himmels noch ein goldener Grund erhebt. Zu seinen weniger entwickelten gleichstrebenden Landsleuten aber gehört jener aus Ravensburg (bei Friedrichshafen am Bodensee) stammende Justus d'Allamagna, dessen bezeichnetes Verkündigungsfresko von 1451 in Santa Maria di Castello zu Genua uns trotz seiner etwas rückständigen

Typen räumlich wahr und lichtdurchflossen anmutet. Von den Handschriftenbildern endlich, die nach Brandts Untersuchungen dem Witz'schen Kreise angehören, sei namentlich das Stundenbuch des Herzogs Ludwig von Savoyen in Paris (lat. 9473) genannt, das erst 1450 vollendet, also jünger als Witz' Genfer Bild und von diesem beeinflußt worden war.

In der deutschen Schweiz blieb der Einfluß des Konrad Witz auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neben schwäbischen und fränkischen Einflüssen bemerkbar. In dem „Meister mit der Nelke" werden wir, wenngleich Voß es bezweifelt hat, doch vielleicht den Berner Maler Heinrich Bichler (1466—97 genannt) erkennen dürfen, der 1480 unter Mitwirkung seines Schülers Hans Fries für den Ratssaal zu Freiburg in der Schweiz die Schlacht bei Murten malte. Mit einer Nelke ist das Gemälde des Sündenfalles von 1501 in der Vorhalle des Berner Münsters bezeichnet. Sein Hauptwerk aber war der Johannisaltar, von dessen auseinandergerissenen Tafeln vier dem Berner Museum, eine der Budapester Galerie gehören. Dieser Künstler, der schon Schongauerschen Einfluß erfahren, scheint immerhin auch Witz' Bilder gekannt zu haben. Bichlers Schüler aber war der frische, wenn auch derbe Maler Hans Fries aus Freiburg in der Schweiz, den Haendcke eingehend behandelt hat. Um 1465 geboren, wird er von 1480 bis 1518 in Basel, Bern und Freiburg genannt. Seine nicht eben seltenen, anschaulich erfundenen religiösen Bilder sind erst nach 1510 mit Gebäuden im Renaissancestil ausgestattet. Von seinem Marienaltar befinden sich sechs Tafeln im Baseler Museum, zwei im Germanischen Museum zu Nürnberg. Anknüpfungen an Witz und jenen Meister von 1445 (S. 85) lassen sich verschiedenen seiner Bilder, wie z. B. dem Wundmalempfängnis des hl. Franz im Germanischen Museum, nachempfinden.



Abb. 52. Cyklamen-Dame. Kupferstich des „Meisters der Spielkarten". Nach dem Stich im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Einen Hauptanteil hatte der Oberrhein schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an der Entwickelung des Kupferstichs zu einer feinen, vielseitigen und reizvollen Kunst. Lippmann, Lehrs, Kristeller, Geisberg und nochmals Lehrs sind uns die zuverlässigsten Führer durch ihr reich angebautes Gelände. Der älteste vornehme Kupferstecher war der „Meister der Spielkarten", der nachweislich schon vor 1446 tätig war. Die Meinung, daß er am Oberrhein zu Hause gewesen, wird durch unsere Kenntnis der oberrheinischen Malerschule und ihrer Beziehungen zu Burgund vollauf bestätigt. Leo Baer hat sogar Konrad Witz selbst in ihm sehen gewollt. Geisberg glaubt, seine Heimat am ersten in Basel suchen zu können. Übrigens fehlt ihm bei allen Anklängen an Witz gerade dessen Raumbildung. Mit Kraft und Anmut beherrscht er, wenn auch erst ausnahmsweise mit Kreuzstrichen schraffierend, die Stechertechnik; und mit feinfühligem Leben stattet er seine schlichte Formensprache aus. Außer 66 Spielkarten haben sich etwa 40 andere Blätter seiner Hand erhalten, anmutige Madonnendarstellungen z. B., ein herrlicher „heiliger Georg" und eine tiefempfundene „Gefangennahme Christi". Die Art, wie er in seinen Spielkarten (Abb. 52)

die Alpenveilchen, Vögel usw. zugleich natürlich und stilisiert wiedergibt, hat, wie Lehrs mit Recht hervorgehoben, etwas von dem Reize guter japanischer Kunst.

Am Meister der Spielkarten entwickelte sich dann der Meister E. S., auch „Meister von 1466" genannt, den Max Geisberg, Fries' und Lehrs' frühere Vermutungen bestätigend, für einen Elsässer, ja wahrscheinlich einen Straßburger aus der Familie Reibeisen erklärt hat. Vielleicht gehen wir aber noch sicherer, wenn wir, Lehrs' neueren Untersuchungen entsprechend, auch ihn dem noch höheren Oberrhein zurückgeben. Geisberg hat ihm 314 Blätter zugeschrieben, die das ganze der Zeit geläufige Stoffgebiet umfassen. Lehrs hat noch einige hinzugefügt. An den vollen Wangen, der hohen Stirn, dem kleinen Mund, vor allen Dingen aber der langen, eingesattelten, knollig endenden Nase ist der unschön-realistische, doch ausdrucksvolle Durchschnittstypus seiner Köpfe leicht erkennbar. Seiner Technik nach aber hat Meister E. S., wie Lippmann sagt, „zuerst den Weg gewiesen, auf dem der Kupferstich volle künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu erlangen vermochte". Die Umrißzeichnung bestimmt natürlich auch bei ihm noch den Eindruck. Die Halbschatten bringt er in der Regel durch seine, gleichgerichtete Strichelchen heraus. Nur in seiner mittleren Zeit schraffierte er gelegentlich mit Kreuzstrichen. Vielgenannt sind seine Spielkarten, seine Apostelfolgen, sein phantasievolles Figurenalphabet, zahlreich sind seine biblischen Darstellungen von der Weltschöpfung bis zur Offenbarung Johannis, zahlreich seine Madonnenbilder, seine „heiligen Unterhaltungen" und seine Blätter aus der Heiligenlegende. Die zarte Technik und die zierliche, manchmal gesuchte Ausdrucksweise seiner früheren Zeit zeigen z. B. die Verkündigung (Lehrs 12), das Liebespaar auf der Rasenbank (L. 211) und der schöne Himmelsgarten (L. 83), in dem der kleine Jesusknabe zu Füßen seiner Mutter im Blumengrunde spielt. Die kräftiger geschlossene, wirkungsvollere Darstellungsweise seiner mittleren Zeit bringen Blätter wie eine zweite Verkündigung (L. 13), der Sündenfall (L. 1) und die heilige Nacht (L. 23) zur Geltung. Die ausgeglichene Kraft seiner Spätzeit offenbart sich namentlich in den vier Stichen mit der Jahreszahl 1466, von denen die große „Madonna von Einsiedeln" hervorgehoben sei, und in seinen zehn Blättern von 1467, von denen z. B. der hl. Sebastian (L. 158; Abb. 53) ihn im Vollbesitze der Formensprache des 15. Jahrhunderts zeigt.



Abb. 53. Der heilige Sebastian. Kupferstich des Meisters E. S. Nach dem Stich im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Ein elsässischer Maler, der aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorwächst, ist dann Kaspar Isenmann, der 1435 Bürger von Kolmar war, wo er 1472 starb. Von seinem Altar aus der Martinskirche in Kolmar befinden sich einige Tafeln mit der Jahreszahl 1465 im Museum dieser Stadt. In Ölfarben und mit Blattgold sorgfältig ausgeführt, zeigen ihre Passionsdarstellungen Anklänge an Werke Rogers und Bouts', zugleich aber ein

gewisses urwüchsiges oberdeutsches Empfinden, das aus den Widersachern des Heilands bereits Zerrbilder macht, in dem Auferstehungsbilde aber den Heiland geziert, wie im Tanzschritt, dem Grabe entsteigen läßt. In der diagonalen Anordnung der geblendeten Wächter und der nahenden drei Marien verrät sich ein eigenartig bedeutsames Raumgefühl.

Rasch aber verblaßte das Licht des Meisters E. S. und Kaspar Isenmanns vor der aufgehenden Sonne Martin Schongauers, des größten und einflußreichsten deutschen Künstlers des 15. Jahrhunderts. Eine Schongauer-Bibliographie hat A. Waltz veröffentlicht. Für uns kommen zunächst die älteren Forschungen von Scheibler, Seidlitz, Lehrs, Lübke, Daniel Burckhardt, Bach und Friedländer über ihn in Betracht; dann das große Schongauer-Werk von Amand Durand und Duplessis; neuerdings aber Girodies Schongauer-Buch, Wendlands Werk über seine Kupferstiche und Lehrs' neue Veröffentlichung über ihn. Martin Schongauers Vater, ein Goldschmied, war Augsburger von Geburt, aber seit 1445 Bürger und später Ratsherr von Kolmar. Da Martin, wie Wendland und Wustmann gezeigt, 1465 an der Leipziger Universität eingeschrieben worden, wird er eher nach als vor 1445 geboren sein. Ehe er als Künstler nach Kolmar zurückkehrte, wo er 1491 starb, scheint er in Brüssel bei Roger van der Weyden gewesen zu sein, dessen Kunstweise, so selbständig er sie später ins Oberdeutsche übertrug, namentlich in seiner früheren Formensprache deutlich genug anklingt. Daß Schongauer nach seiner Heimkehr eine große Malerwerkstatt in Kolmar unterhielt, sollte den alten Zeugnissen gegenüber nicht in Frage gestellt werden. Daß er, aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen, sich eigenhändig aber hauptsächlich als Kupferstecher betätigte und für seine Malerwerkstatt in der Regel nur die Entwürfe lieferte, geht schon aus der großen Zahl seiner erhaltenen Stiche, die alle mit seinem Künstlerzeichen versehen sind, gegenüber der kleinen Anzahl seiner erhaltenen Gemälde hervor, von denen keines seine Künstlerinschrift trägt. Seine Unsterblichkeit verdankt Martin Schongauer, der auch Martin Schön (irrtümlich gelegentlich Martin Hübsch oder Hipsch Martin) genannt wurde, ausschließlich seinen Kupferstichen. Man kennt 115 Stiche seiner Hand, deren Technik vom vorherrschenden Gebrauch einfach strichelnder Schraffierung zur vorzugsweisen Anwendung wirklicher Kreuzlagen fortschreitet. Der Kupferstich entfaltet unter seinen Händen zum ersten Male malerische Reize, wie man sie ihm bis dahin gar nicht zugetraut hatte. Schongauers Werke atmen die würzige Herbheit, die der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts eigentümlich ist; aber seine Formensprache ist klar, fein und bestimmt, wie die der gleichzeitigen Niederländer. Daß er indessen ein wirklicher Schüler Rogers gewesen, bleibt unwahrscheinlich. Seine oberdeutsche Empfindung spricht sich schon in der nervösen Beweglichkeit der langen, dünnen Finger und der geschmeidigen Gliedmaßen seiner hageren Gestalten aus. Die realistische Herbheit seiner früheren Werke macht mit der Zeit einem klareren, aber immer noch individuell belebten Schönheitsempfinden Platz. Auffallenderweise kehrt er von der niederländischen Zeitsitte, selbst den Heiland und seine Mutter ohne Heiligenschein darzustellen, in seinen späteren Blättern nicht selten zu der deutschen Gewohnheit zurück, wenigstens Maria mit scheibenförmigem Heiligenschein auszustatten. Zu seinen ältesten, technisch noch tastenden Blättern gehören der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (Bartsch 69) und der Marktbauer mit Frau und Kind (B. 88). Sein Weiterstreben nach ausdrucksvollerer Anordnung spricht sich in Blättern wie der Flucht nach Ägypten (B. 7) und der Anbetung der Könige (B. 6) aus, deren hier und da fleckige Schwärze noch immer als technische Schwäche angesehen werden kann. Hier schließt sich z. B. der



Taf. 14. Der Tod Mariä. Kupferstich von Martin Schongauer.

Nach M. Lehrs: „Martin Schongauer. Nachbildungen seiner Kupferstiche."



Taf. 15. Die Kreuzigung. Kupferstich von Martin Schongauer.

Nach M. Lehrs: „Martin Schongauer. Nachbildungen seiner Kupferstiche."

berühmte Tod Marias (B. 33; Taf. 14) an, der, so ergreifend sachlich er dargestellt ist, räumlich noch nicht voll entwickelt erscheint. Nach diesem wurde Schongauers Zeichnung immer ruhiger und klarer, immer künstlerischer abgewogen in der Linienführung, immer überzeugender in der Wiedergabe der dargestellten Vorgänge, immer reifer und ausgeglichener in der Technik, die sich in der Verteilung von Licht und Schatten, im Maß der Flächenfüllung und im Rhythmus der Linienführung ihre eigenen, der Schwarzweißkunst angemessenen Stilgesetze schuf. Hierher gehören schon so gewaltige Schöpfungen, wie die große, figurenreiche Kreuzschleppung (B. 21) und das größte der Kreuzigungsblätter (B. 25; Taf. 15). Dann folgen die schöne Verkündigung (B. 1 und 2) und die ganze Reihe seiner Meisterstiche, in denen das oberdeutsche Streben nach anmutiger Schönheit immer deutlicher hervortritt. An Erfindungsreichtum überragte Schongauer alle seine nordischen Zeitgenossen. Die neue Prägung, die er den heiligen Geschichten verlieh, fand, durch seine Stiche verbreitet, in der ganzen Welt Eingang und beherrschte die Vorstellungen mehrerer Künstlergeschlechter. Wie er die Versuchung des hl. Antonius (B. 47) durch phantastisch zusammengesetzte höllische Plagegeister wiedergab, ist sie ins Bewußtsein seiner Zeitgenossen übergegangen. Wie er in jenem großen Breitblatt der Kreuztragung (B. 26) den ergreifenden Vorgang in mächtigem, vom Troß verfolgten Zuge zur Anschauung brachte, ist er Gemeingut von Jahrhunderten geworden; und wie er jenen Auszug der Marktbauern (B. 88) mit einer Dorf- und Ruinenlandschaft verbunden hat, haben auch seine Nachfolger Volksleben und Landschaft in Beziehung zueinander gesetzt.



Abb. 54. Die Geißelung Christi. Kupferstich von Martin Schongauer. Nach dem Stich im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Die große Passionsfolge (B. 9—20) zeigt die unerschöpfliche Erfindungsgabe und Gestaltungskraft des Meisters im hellsten Lichte; die Henkersknechte der Geißelung z. B. hauen wirklich (Abb. 54) auf den Heiland ein. Von den Marienbildern verrät die Madonna mit dem Papagei (B. 29), die ohne Heiligenschein dargestellt ist, die ganze herbe Kraft seiner Frühzeit, wogegen die Madonna im Hofe (B. 32; Abb. 55), die einen schlichten Heiligenschein trägt, die ganze stimmungsvolle Feinheit zeigt, mit der er in seiner reifen Zeit die Linien des landschaftlichen Grundes mit denen der Hauptgestalten zusammenklingen ließ.

In erhaltenen Tafelgemälden läßt sich die Eigenart und Größe Schongauers nicht so gut verfolgen wie in seinen Stichen. Eine der wenigen wirklichen Perlen der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts aber ist Schongauers köstliche lebensgroße Madonna im Rosenhag von 1473 in der Martinskirche zu Kolmar (Taf. 13). Auch sie ist bestritten worden; aber freilich nicht von der maßgebenden Schongauer-Forschung. Ein Wunder des Farbenzusammenklanges und der Sammlung verschiedener Liniierrichtungen zu einheitlichem

Aufbau, ist das Bild die reifste erhaltene Fassung des in der spätmittelalterlichen Kunst Deutschlands so beliebten Gegenstandes. Maria thront, rot in rot gekleidet, mit dem nackten Christkind auf ihrem Arm, in einer blühenden Rosenlaube. Blau in blau gekleidete Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Überall schimmert der Goldgrund durch den wunderbaren Farbenschmelz hindurch. Daß gerade hier der Typus der Mutter wie der des Kindes an Roger erinnert, an dessen Malweise auch die sorgfältige grauschattige Abtönung des Fleisches anklingt, soll nicht geleugnet werden; und doch wäre es undenkbar, daß der Niederländer den Gegenstand in dieser Art gemalt hätte; doch wird das Bild ganz von oberdeutschem Farbengefühl und Empfinden getragen. Seit 1475 arbeitete Schongauer für die Antoniter in Isenheim. Die Flügel seines Isenheimer Altars im Kolmarer Museum, deren Außenseiten die Verkündigung, deren Innenseiten die Anbetung des Kindes durch Maria und durch Antonius mit dem knieenden Stifter noch auf Goldgrund darstellen, wurden von Janitschek und werden von Girodie zu den eigenhändigen Arbeiten des Meisters gestellt, was höchstens teilweise zutrifft. Die 16 großen realistischen Passionsbilder mit Goldgrund aus der Dominikanerkirche in Kolmar aber sind, obgleich sie in großzügiger Linienführung über den Isenheimer Altar hinausgehen, nur gute Werkstattarbeit. Von den kleineren Bildern endlich, die den Namen des großen oberdeutschen Erfinders tragen, sollte man die beiden heiligen Familien in Wien und in München und die farbenfröhliche Geburt Christi in Berlin nicht ohne weiteres aus seinem Werke streichen. Es fehlt uns dazu an beglaubigten Vergleichsbildern. Das niederländische Wesen ist doch auch hier ganz in oberdeutsches Empfinden aufgegangen.



Abb. 55. Madonna im Hofe. Kupferstich von Martin Schongauer. Nach dem Stich im Kupferstichkabinett zu Dresden. (Zu S. 89.)

Nach Martin Schongauers frühem Tode übernahm sein Bruder Ludwig die Kolmarer Werkstatt. Eine Schongauerschule läßt sich natürlich nicht nur in zahlreichen im Elsaß und den angrenzenden Gegenden erhaltenen Gemälden, die man mit Burckhardt nach Gruppen ordnen mag, sondern auch in den Blättern namenloser Stecher verfolgen, denen die Straßburger Buchholzschnitte sich anschließen.

Der deutsche Buchholzschnitt ist uns durch Untersuchungen Schreibers, Flechsigs, Leonhardts, Bosserts und anderer, denen sich die zusammenfassenden Werke von Muther, Schreiber, Worringer und Kristeller anreihen, näher gebracht worden. Seine ganze Entwickelung vollzog sich in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Bamberg, Augsburg und Ulm gingen voran. Der Oberrhein folgte. Die Entwickelung der Buchkunst Basels, das seit 1460 Universitätsstadt war, hat Weisbach dargelegt. Wir können sie von den leeren, auf Bemalung berechneten Holzschnittumrissen des „Spiegels der menschlichen Behältnisse“, das 1476 bei Bernhard Richel herauskam, bis zu den malerisch behandelten Holzschnitten von Sebastian Brants „Narrenschiff“, das 1494 bei Johannes Bergmann erschien, verfolgen. Diese Blätter von 1494, die Holzschnitte zum „Ritter vom Thurn“ von 1493 (bei Michael

Furter), und die Zeichnungen des Baseler Museums zu nicht ausgeführten Holzschnitten einer Terenzausgabe sind künstlerisch so bedeutend, daß man sie für Jugendarbeiten Dürers erklärt hat, der 1491 in Basel gewesen sein soll. Jedenfalls knüpfen diese bedeutsamen Holzschnitte in ähnlicher Weise wie die Jugendblätter Dürers an Schongauer an. Straßburg war schon seit 1460 ein Hauptsitz deutscher Buchdruckerkunst; und Johann Grüninger war hier der große Verleger prächtiger Holzschnittwerke, von denen Sebastian Brants „Narrenschiff", dessen Bilder freie Wiederholungen jener Baseler sind, der Terenz von 1496 und der Virgilius von 1502 hervorgehoben seien. Die Holzschnitte der Grüningerschen Werkstatt zeichnen sich durch den Versuch aus, die malerische Wirkung der Schongauerschen Kupferstiche auf den Holzschnitt zu übertragen.

Am Mittelrhein hebt sich aus der Kreuzung fränkischer, oberrheinischer und niederrheinischer Strömungen, denen sich auch hier in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein niederländischer Zufluß gesellte, eine selbständige mittelrheinische Malerschule hervor, die greifbar erst seit den Forschungen Friedländers, Flechsigs, Lehrs', Thodes, Weizsäckers, Rieffels, Gebhards, Simons und Backs erscheint. Von mittelrheinischen Wandmalereien hat sich außer neuerlichen hessischen Aufdeckungen nicht viel erhalten. Die Passionsfresken in der Pfarrkirche zu Rüdesheim und die lebendigen, noch im Übergang stehenden Wandbilder aus der Bartholomäuslegende im Chor des Frankfurter Domes erscheinen noch fränkischer Art ohne mittelrheinische Sonderfärbung. Die Bewegung vollzog sich auch hier auf dem Gebiete der Tafelmalerei. Früher pflegte man die mittelrheinischen Bilder aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wie einige gleichzeitige oberrheinische Bilder der kölnischen Schule zuzuschreiben, der sie allerdings verwandt erscheinen; von dem reizenden Paradiesgärtlein im Historischen Museum zu Frankfurt ist es, wie von der Madonna im Erdbeerhag des Museums zu Solothurn, noch heute zweifelhaft, ob es rheinisch-westfälischen oder mittelrheinischen Ursprungs ist; und die Seligenstädter Flügelbilder der Darmstädter Galerie, deren Innenseiten acht weibliche Heiligenbilder auf Goldgrund, deren Außenseiten vier Bilder aus der Leidensgeschichte Christi tragen, zeigen die gleiche Hand wie ein ähnliches Bild im Bonner Provinzialmuseum, das 1415 von einem Nördlinger Maler namens Bertholb gemalt ist.

Frankfurt, Aschaffenburg und Mainz sind als die Hauptstätten der wirklich mittelrheinischen Kunst zu denken, deren Gemälden bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ein eigenartiger, namentlich auf Grün, Rot und Gold gestellter Farbenzusammenklang und eine Neigung, weiche Seelenstimmungen in festliche Kleiderpracht zu hüllen, nachempfunden werden kann. An der Spitze der wirklich mittelrheinischen Altartafeln steht der feierlich schöne, wenn auch unvollendete, große Friedberger Altar von 1380 in der Darmstädter Galerie, den Back dem Meister der Fresken der Koblenzer Kastorkirche (Bd. 3, S. 401) zuschreibt. In seiner Darstellung des Gekreuzigten zwischen Reihen einzeln stehender Heiliger auf Goldgrund empfindet man bei noch streng gotischer Gesamthaltung die ersten Regungen einer noch mühsam verhaltenen Leidenschaft. Schon dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gehört in der Darmstädter Galerie das schmale hohe Kreuzigungsbild, gehört im städtischen Museum zu Frankfurt der große figurenreiche Kreuzigungsaltar an, der kraftvoll nach äußerem und innerem Leben ringt. Erst dem dritten Jahrzehnt aber entstammt der wohl in Mainz entstandene, oft genannte Ortenberger Flügelaltar in Darmstadt. Sein Mittelbild stellt Maria inmitten der heiligen Sippe mit offensichtlichem Streben nach gerundeter Leiblichkeit dar, und seine Flügeldarstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige

bemühen sich bereits, die Hintergründe räumlich zu gestalten. Als Hauptwerke der Mitte des Jahrhunderts erscheinen die durch ihre mild-duldende Seelenstimmung und ihre lichtdurchtränkte Farbengebung über Goldgrund auffallenden beiden Passionsbilder der Darmstädter Galerie, denen sich zwei Flügelbilder des Berliner Museums anschließen. Ihre milde Natürlichkeit erinnert an Memling, der ja auch aus dem Mainzischen stammte. Erneute Versuche, die Namen urkundlich bekannter Frankfurter Meister zu erhaltenen Bildern in Beziehung zu setzen, haben, nach Gwinners Forschungen, Karl Simon und Karl Gebhardt unternommen. Der Frankfurter Künstlerfamilie Fyol (Viol, Veilchen) ist Simon nochmals nachgegangen. Doch bezeichnet er selbst es zunächst nur als „kunsthistorisches Bonmot", wenn er den Namen Sebald Fyols, der 1425 Frankfurter Bürger wurde und spätestens 1464 starb, in Verbindung mit jenem Paradiesgärtlein des städtischen Museums in Frankfurt (S. 91) bringt. Wir können hier auf diese und andere Frankfurter Meister nicht eingehen.

Weitaus der bedeutendste mittelrheinische Meister des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts, wenn er überhaupt am Mittelrhein zu Hause war, ist der vielseitige „Meister des Hausbuchs", der, zunächst als Zeichner und Kupferstecher bekannt, schon durch die Forschungen Thodes, Flechsigs und Lehrs' auch als Maler greifbar geworden war, neuerdings aber durch weitere Forschungen Flechsigs, der ihm eine Anzahl von Buchholzschnitten zuwies, Baers, Kehrers, Weizsäckers, Storcks, Bosserts und anderer in ein helleres Licht gerückt ist. Da die meisten seiner 90 Kupferstiche, die Lehrs herausgegeben hat, sich im Amsterdamer Kupferstichkabinett befinden, pflegte man ihn anfangs als „Meister des Amsterdamer Kabinetts" zu bezeichnen. Da vortreffliche, die Sitten der Zeit packend widerspiegelnde Zeichnungen seiner Hand sich in dem zuerst von Essenwein, zuletzt von Bossert und Storck herausgegebenen „Mittelalterlichen Hausbuch" auf Schloß Wolfegg in Schwaben befinden, wird er heute in der Regel als „Meister des Hausbuches" bezeichnet. Seinen Namen kennt man noch immer nicht. Selbst über seine Heimat ist man sich nicht einig. Flechsig hält ihn für ein Ulmer Kind, das in Speyer ansässig gewesen, Weizsäcker sucht seine Heimat in Konstanz. Daß er von Ulm ausgegangen, hat Rosenthal, wie uns scheint, mit Recht bestritten. Daß er in Speyer gearbeitet, wird allgemein zugegeben. Seine spätere Werkstatt in Frankfurt oder Mainz zu suchen, bleibt uns unbenommen. Daß er, dem Zuge der Zeit folgend, in den Niederlanden gewesen, ist nicht unwahrscheinlich. Sicher hat er sich zunächst im Anschluß an den Meister E. S. und an Schongauer entwickelt, um sich dann selbständig zu immer wärmerer Naturnähe hindurchzuringen.

Unzweifelhaft ist der Meister des Hausbuchs auch für den Buchholzschnitt tätig gewesen. Von der Ansicht, daß er im Dienste des Ulmer Verlegers Johannes Zainer für dessen Ausgaben Boccaccios (1473) und Äsops (1475) Holzschnitte geschaffen, wird man zurückkommen müssen. Unzweifelhaft aber hat er für den Speyerer Verleger Peter Drach 1482 dessen Ausgabe des Heilsspiegels mit reifen Holzschnitten versehen, die sich an die geringeren Abbildungen des Baseler Heilspiegels von 1476 (S. 90) anschließen; und unzweifelhaft hat er für denselben Verleger den feinen Einblattkalender von 1483 geschaffen.

Unsterblich ist der „Meister des Hausbuchs", wie Schongauer, durch seine Kupferstiche geworden. Den Kupferstich hat er durch folgerichtige Anwendung der leicht ritzend auf der Metallplatte zeichnenden „kalten Nadel", deren erste Spuren sich schon beim Meister E. S. finden, technisch bereichert und in immer feinerer und malerischerer Durchbildung der Licht- und Schattengebung schließlich zur reifsten künstlerischen Vollendung gebracht. Noch tastende

Frühstiche seiner Hand (bis 1475) sind z. B. der Dudelsackpfeifer (Lehrs 62) und die spielenden Kinder (L. 59—61). Seiner mittleren Zeit (seit 1476), in der er Anschluß an den Meister E. S. und an Schongauer suchte, gehören Stiche an, wie die hl. Magdalena (L. 50) und der hl. Christoph (L. 32). Ganz er selbst ist er bereits in dem Marktbauer (L. 64), dem Götzendienst Salomos (L. 1) und der Heimsuchung (L. 9). Immer weicher, immer malerischer wird er in Blättern wie der hl. Anna selbdritt (L. 30) und dem Gekreuzigten (L. 14). Schließlich erreichen seine Nadelarbeiten bei fortschreitender Auflösung der Strichlagen Helldunkelwirkungen, die im voraus an Rembrandt erinnern. Berühmt sind die hl. Familie beim Rosenstrauch (L. 28), der hl. Georg in der Landschaft (L. 33) und die Anbetung der Könige (L. 10). Gerade zur Erweiterung des Stoffgebiets haben seine Kupferstiche wesentlich beigetragen. Seine religiösen Blätter füllen sich noch mehr als die Schongauers mit Gestalten des täglichen Lebens, und rein weltliche Stoffe bilden bereits nahezu die Hälfte seiner Darstellungen. Welche Fülle schlichter Lebensbeobachtung tritt uns in Blättern wie den ringenden Bauern, den spielenden Kindern, dem Dudelsackbläser, der Zigeunerfamilie und den beiden Männern im Gespräch entgegen! Wie phantasievoll, Böcklinschen Vorklängen gleich, wirken Erfindungen wie „die nackte Frau mit ihren Kindern auf dem Hirsch", „der wilde Mann auf dem Einhorn" und „Phyllis, Aristoteles zügelnd" (L. 78; Abb. 56); wie tiefsinnig zugleich schauen Darstellungen wie „der Jüngling und der Tod" uns an! Seine kurzen Gestalten mit ihren großen, starkknochigen Köpfen nehmen mit der Zeit an Schlankheit zu; seine runden Jünglingsköpfe, die von mächtigem, auf die Schulter herabfallendem Lockenhaar umrahmt werden, gehören zu den Kennzeichen seines Stils; große Füße, lange Finger, dünne Beine gereichen seiner Zeichnung nicht immer zur Zierde. Landschaften und Tiere aber sind trefflich beobachtet und die Hintergründe pflegen sich stilvoll hinter den Vorgängen zusammenzuschließen.



Abb. 56. Aristoteles und Phyllis. Kupferstich des Meisters des Hausbuchs. Nach M. Lehrs, „Der Meister des Amsterdamer Kabinetts" in den Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft.

Daß der „Meister des Hausbuchs" nicht nur Stecher, sondern auch Maler gewesen, sieht man seinen Stichen an; und die Stilkritik hat in der Tat eine kleine Anzahl erhaltener Gemälde, die zumeist auf der Entwickelungsstufe landschaftlicher Hintergründe unter Goldgrundhimmel stehen, als Werke seiner Hand erkannt. An der Suche nach vermutlichen Jugendbildern des Meisters können wir uns nicht beteiligen. Als solche in Anspruch genommen sind z. B. von Flechsig eine Enthauptung des Täufers, von Bossert eine Dornenkrönung in Karlsruhe, von Voß ein Tod Marias in Köln. Als Hauptwerk seiner Hand sei zunächst der

fein und fest durchgeführte Flügelaltar zu Freiburg i. B. genannt, dessen Mittelstück, ein figurenreicher „Kalvarienberg", sich dort im Museum befindet, während seine Flügelbilder mit dem Schmerzensmann und mit Christus vor Kaiphas dem Weihbischof Knecht gehörten. Dann folgt die herrliche, durch stilvolle Größe ihrer Landschaft und ihrer symmetrischen Figurendarstellung, durch lichte Farbenpracht und innige Empfindung ausgezeichnete „Beweinung Christi" in der Dresdener Galerie (Abb. 57). In Werken wie diesen empfindet man weder Anklänge an Rogersche Typen noch an Schongauersche Erfindungen. Von den



Abb. 57. Die Beweinung Christi. Ölgemälde des Meisters des Hausbuchs in der Galerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Bildern, die wenigstens seiner Werkstatt entstammen, sei nur noch das Altarwerk von 1491 hervorgehoben, dessen Mittelbild, die Kreuzigung, sich in Darmstadt befindet, während die Flügel mit Heiligen im städtischen Museum zu Frankfurt hängen. Verwandt ist auch das innig beseelte und trefflich durchgeführte große schwarzgrundige Bildnisbruststück eines Liebespaares in Gotha, über das die Meinungen freilich immer noch auseinandergehen.

Bleibt es zweifelhaft, ob der „Meister des Hausbuchs" in Mainz wohnte, so war Mainz, die Stadt, in der die Buchdruckerkunst erfunden worden war, doch sicher einer der rheinischen Mittelpunkte des künstlerischen Buchdrucks. Bahnbrechend wirkten vor allen Dingen Erhart Rewichs, eines geborenen Utrechters, in Holz geschnittene Städteansichten, die hier in dem Reisewerk des Bernt von Breidenbach 1486 erschienen.

Am Niederrhein haben sich zahlreiche, schon von Scheibler untersuchte Wandbilder dieses Zeitraums in den Kirchen Kölns und noch zahlreichere Freskenreste in den Kirchen kleinerer Orte erhalten, die Clemen erforscht hat. Entwickelungsgeschichtlich sind sie so wenig mehr maßgebend wie die niederrheinischen Glasgemälde, die noch früher als die des Oberrheins der Tafelmalerei nachstreben. Immerhin müssen wir einen Blick auf die erhaltenen Glasgemälde kölnischer Kirchen werfen. Die Kreuzigung mit dem Stifter und dem hl. Lorenz in einem Chorfenster der Georgskirche zeigt den derben, aber eindrucksvollen Stil des 15. Jahrhunderts in klarer Ausbildung. Die Fenster der Seitenschiffe von Sankt Maria im Kapitol und des linken Seitenschiffs von Sankt Maria in Lyskirchen zeigen den Übergang vom 15. ins 16. Jahrhundert, ohne daß sie sich zu bestimmten Tafelmalern in Beziehung setzen ließen. Aber die Kreuzigung eines Fensters der Hardenrath-Kapelle in Sankt Maria im Kapitol erscheint dem „Meister des Marienlebens" (S. 97) „wenigstens verwandt" (Scheibler), die ergreifende, lichte Kreuzigung eines Fensters der Severinskirche rührt von dem „Meister von Sankt Severin" (S. 98) selbst her, und die prächtigen fünf Figurenfenster des nördlichen Seitenschiffs des Domes (1507—1509), die grau in grau gehaltene Fleischteile mit blauem Grunde und reichen Gewandfarben zu muschelartigem Glanze vereinen, werden wohl mit Recht auf den „Meister der heiligen Sippe" (S. 98) zurückgeführt. In ähnlichem feinem Muschelglanze aber strahlen die späteren Fenster des Domes zu Xanten, deren älteste aus den Jahren 1483 bis 1486 stammen.



Abb. 58. Der Rosen-Ober des runden Kartenspiels des Meisters P. W. Nach dem Urbild im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Die niederrheinische Buchmalerei, zu der wir z. B. ein noch recht mittelalterlich dreinblickendes Gebetbuch aus der Mitte des Jahrhunderts in der Darmstädter Bibliothek rechnen, bringt uns nicht weiter. Immerhin aber dürfen wir nicht vergessen, daß Köln einen erheblichen Anteil an der Entwickelung des Buchholzschnittes hatte. Die Holzschnitte der bei Heinrich Quentel um 1480 erschienenen, von Kautzsch besprochenen Prachtbibel wurden wegen ihrer hervorragenden Bildwirkung maßgebend bis tief nach Oberdeutschland hinein. Aber auch der Kupferstich blühte im Schatten des Chors des noch unvollendet dastehenden „ewigen Doms". Wenigstens sprechen ausreichende, von Lehrs hervorgehobene Wahrscheinlichkeitsgründe dafür, daß der Meister P. W., dessen Hauptwerke der aus sechs großen Querblättern zusammengesetzte, mit köstlichen Landsknechtsgestalten ausgestattete „Schwabenkrieg" und das reizende runde Kartenspiel (Abb. 58) sind, in Köln gelebt und gearbeitet habe.

Hauptsächlich für die niederrheinische Tafelmalerei blieb Köln der Stammsitz malerischen Schaffens. Die Fülle erhaltener Tafelbilder, die hier, nur zum kleinsten Teil mit bestimmten Malernamen verknüpfbar, aber gruppenweise auf gleiche Hände zurückführbar, in diesem Zeitraum entstanden, ist kaum zu übersehen. Die Malernamen hat schon Merlo zusammengestellt; an der Untersuchung der Gemälde haben sich nach Scheibler besonders Firmenich-Richartz und Aldenhoven beteiligt. Das große Hauptwerk haben Scheibler

und Aldenhoven gemeinsam geschrieben. Der Idealstil der Schule des „Meisters Wilhelm“ (Bd. 3, S. 407) hatte hier so feste Wurzeln getrieben, daß es dem Andrang des niederländischen wie des oberdeutschen Realismus nur allmählich gelang, seine Neuerungen durchzusetzen. Aber gerade der eigentümlich ausgeglichene Mischstil, der die kölnische Tafelmalerei mit zunehmender räumlicher Anschauung während des größten Teils des 15. Jahrhunderts beherrschte, hat seinen Reiz für sich.

Schon die unter dem Goldgrunde lebendig abgetönte Kreuzigung des Kölner Museums, die der Ratsherr Gerhard von dem Wasserfaß um 1417 malen ließ, „durchbrach“, um mit Aldenhoven zu reden, „rücksichtslos die Schule Meister Wilhelms“. Lehrreich aber ist es, daß der eigentliche Neuerer, daß Stephan Lochner, der Meister des „Kölner Dombildes“, der um 1430 nach Köln kam, wo er 1451 starb, aus Meersburg am Bodensee gebürtig war. Er brachte die kürzeren Gestalten, die rundlicheren Köpfe der oberrheinischen Kunst, aber auch den Realismus eines Konrad Witz (S. 84) mit nach Köln, lernte es hier jedoch, seinen Stil dem idealeren Linienflusse, den die Kölner verlangten, anzupassen. Sein erstes Werk scheint hier das packende, von oberdeutschem Wirklichkeitssinn erfüllte Weltgerichtsbild des Kölner Museums gewesen zu sein. In der farbenprächtig und formenrein dastehenden lebensgroßen „Madonna mit dem Veilchen“ des erzbischöflichen Museums zu Köln lenkte er dann, ohne sich selbst aufzugeben, feinfühlig ins altkölnische Fahrwasser ein. Sein Hauptwerk in dieser Richtung ist das berühmte Altarbild im Dom zu Köln (Taf. 16), das er um 1440 für das Rathaus gemalt hatte. Das Mittelbild zeigt die Schutzheiligen Kölns, die heiligen drei Könige ohne alles realistische Beiwerk vor Goldgrund auf blühender Wiese vor der Himmelskönigin knieend, die, von vorn gesehen, in der Mitte thront. Auf dem linken Flügel erscheint der hl. Gereon als jugendschöner Ritter an der Spitze der thebaischen Legion; auf dem rechten Flügel steht die hl. Ursula vor der Schar der Jungfrauen, die sie begleiteten. Auf den Außenseiten der Flügel, die den Goldgrund bereits ausschließen, ist die Verkündigung dargestellt. Es ist ein stattliches Werk mit nahezu lebensgroßen Gestalten, und es ist bei aller Idealität der raumlosen, aber monumental empfundenen Anordnung und bei aller Verallgemeinerung der rundköpfigen Gestalten ein von mächtigem Wirklichkeitssinn in der Zeichnung und in der Helldunkelmalerei getragenes Meisterwerk. „Der Meister“, sagt Kehrer, „gibt keine Historie, bei der die Madonna die orientalischen Könige empfängt, sondern eine Zeremonie, an der die durch ihre Heiligen und Schutzpatrone Gereon und Ursula vertretene Stadt sich beteiligt.“ Als kleineres Einzelbild des Meisters sei zunächst die anmutige „Madonna im Rosenhag“ des Kölnischen Museums genannt, die das deutsche Motiv noch nicht, wie Schongauers großes Bild (S. 89), mit niederländischen Erinnerungen vermischt. Lehrreich ist aber auch die kleine „Anbetung des Kindes“ im Besitz der Prinzessin Moritz von Sachsen-Altenburg (Abb. 59), weil die Landschaft mit den Hirten auf dem Felde hier unter Goldgrundhimmel eine fast impressionistische Richtung einschlägt, in der der oberdeutsche Sinn des Meisters wieder zum Durchbruch gelangt. Bei anderen Bildern Stephan Lochners und bei den zahlreichen Werken, die seinen Schülern, Nachfolgern oder schwächeren Mitbewerbern zugeschrieben werden müssen, dürfen wir nicht verweilen.

Wie gegen 1460 ein folgerichtigerer, offenbar durch die Niederländer beeinflußter Realismus auch in Köln zum Durchbruch kam, zeigt zunächst die Kreuzigung von 1458 im Kölnischen Museum. Hier erinnert die eingehende herb-glatte Modellierung schon an die Rogers van der Weyden. Mit selbständiger Kraft, wenn auch etwas hart und trocken, tritt diese




Taf. 16. Stephan Lochners Altarbild im Dom zu Köln. *Nach Photographie.*



Taf. 17. Jesu Darstellung im Tempel.
Gemälde Rueland Frueaufs in der Pfarrkirche zu Grofsgmain am Untersberg.
Nach R. Stiassny im Wiener Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XXIV.

Richtung uns dann in den Werken des Meisters der „Georgslegende" (um 1460) und des Meisters der „Verherrlichung Mariä" (um 1460—80) ebendort entgegen. Haben einige Schwärmer in den Werken des zuletzt genannten Meisters, der nach Aldenhoven ein in Köln ansässiger Lütticher gewesen wäre, doch gar Jugendwerke Memlings erkennen wollen! In voller Ausbildung aber und mit neuem Stilgefühl verbunden erscheint diese Richtung in den Gemälden des Meisters, den man nach einem Altarwerk, von dem München sieben Bilder, London ein achtes besitzt, als „Meister des Marienlebens" bezeichnet. Er muß zwischen 1460 und 1490 tätig gewesen sein und seine Kunst in den Niederlanden, eher unter Dirk Bouts, an den seine Formen- und Farbensprache am meisten erinnert, als unter Roger, dem er manchmal Kompositionsmotive entlehnt, erlernt haben. Seine frischen, eigenartigen Farbenakkorde erhalten durch den Goldgrund, zu dem er in Köln zurückkehrte, ein erhöhtes farbiges Leben. Neben geschlossenen Gruppen beherrschen aufrechte Einzelgestalten vor der klar und schlicht ausgebildeten Landschaft seine symmetrisch angeordneten Bilder. Seine hageren Gestalten pflegen mit individuell belebten, knochigen Köpfen und Händen ausgestattet zu sein; und das tiefe Empfindungsleben eines keuschen deutschen Gemüts spricht aus seinen schlicht erzählenden Darstellungen zu unserem Herzen. Zu seinen frühesten Werken muß der ergreifende „Heiland am Kreuze" im Museum zu Köln gerechnet werden. Die strengen Formen des Kopfes erinnern hier noch an Roger; und statt des deutschen Goldgrundhimmels wölbt sich nach niederländischer Art noch ein blauer, sich weißlich senkender Himmel über der frühlingsfrischen



Abb. 59. Die Anbetung des Kindes. Ölgemälde von Stephan Lochner im Besitz der Prinzessin Moritz von Sachsen-Altenburg. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

Hügellandschaft. Jenes „Marienleben" bleibt sein Hauptwerk. Als Spätwerk seiner Hand aber sei die stimmungsvolle „Beweinung Christi" des Kölner Museums genannt, in der des Meisters Typen am meisten verselbständigt, die Symmetrie der Anordnung von größtem Gleichgewicht erfüllt, die Durchgeistigung der schmerzbewegten Gestalten am gemütvollsten durchgeführt erscheint.

Als ein tüchtiger Meister seiner Werkstatt, wenn nicht als sein Mitschüler bei Bouts, hat auch der Meister der „Lyversberger Passion" im Kölnischen Museum zu gelten, dessen Typen derber sind als die des Meisters des Marienlebens, während seine Farbenwirkung, in der die Zusammenstellung von Dunkelblau und Gelb eine Rolle spielt, kräftiger im ganzen, flauer grün aber in der Landschaft unter dem Goldgrundhimmel erscheint.

Den Übergang zu den breiteren Formen des 16. Jahrhunderts, dessen zweites Jahrzehnt sie erlebten, aber immer noch nicht zu Renaissanceverzierungen, bezeichnen in Köln dann drei unter sich verschiedenartige jüngere Meister, deren Werke zusammengefunden zu haben ein Hauptverdienst Scheiblers ist.

Der „Meister der heiligen Sippe" (um 1480—1520), der auch die schönen Glasfenster im nördlichen Seitenschiff des Domes geschaffen (S. 95), wird nach seinem großen Spätwerk, dem Triptychon der Kölnischen Sammlung, benannt, dessen Mittelbild die heilige Sippe in breiter und prächtiger Ausführung darstellt. Die Baldachine der Goldpfosten hinter der Hauptgruppe sind noch gotisch; aber als Vorboten der Renaissance erscheinen in ihnen, wie in Memlings späten Bildern (S. 36), bereits die „Putti" Italiens. Unmittelbare Beobachtung des Lebens stellt dem Meister eine Fülle lebensprühender Gestalten zur Verfügung, die er mit malerischem Sinne zusammenzufügen weiß. Ein sattes Rosenrot setzt er neben ein lichtes Himmelblau. Der Goldgrund weicht dem natürlichen Himmel, Goldbrokatvorhänge, die den Hintergrund füllen, bilden den Übergang. Der große Kreuzigungsaltar in Brüssel zeigt bereits die Kraft, deren vollste Entfaltung uns in dem Sebastiansaltar des Kölnischen Museums festlich-heiter und doch innerlich ernst entgegenstrahlt.

Der Meister von Sankt Severin (um 1490—1515) trägt seinen Namen nach der Severinskirche in Köln, die nicht nur sein mächtiges Glasgemälde der Kreuzigung (S. 95), sondern auch zwei charaktervolle Heiligentafeln seiner Hand besitzt, dazu 20 große Wandbilder aus dem Leben des hl. Severin, die wenigstens seiner Werkstatt angehören. Schmale, lange Köpfe mit ältlichen, ausdrucksvollen Zügen und teils rötlichen, teils gelblichen Fleischtönen, reiche, bunte, gut zusammengestimmte Gewandfarben und eine gewisse, ins 16. Jahrhundert hinüberweisende Freiheit der Formensprache kennzeichnen seine Bilder. Goldgrund und landschaftlicher Himmel wechseln aber noch in seinen Hintergründen. Während z. B. sein „Weltgericht" im Museum zu Köln über der graubraunen Landschaft den wirklichen Himmel darstellt, an dem schwarzes Gewölk steht, ist die „Anbetung der Könige" derselben Sammlung (Abb. 60) noch mit Goldgrund ausgestattet, zeigt aber der „Christus vor Pilatus" ebendort einen gut empfundenen Durchblick von dem vorderen in den hinteren Raum. Daß der Meister Leidener von Geburt und Erziehung gewesen, wie Aldenhoven annahm, ist nicht überzeugend. Jedenfalls war er in Köln zum Kölner geworden.

Endlich der Meister des Thomasaltars (um 1470—1515), wie ich ihn in Woltmanns und meiner „Geschichte der Malerei" nach seinem Hauptwerk in Köln genannt habe, oder „des hl. Bartholomäus", wie er nach seinem Werke in München heute allgemein genannt wird. Er scheint aus Oberdeutschland in Köln eingewandert zu sein. Seine Herkunft

von Schongauer, den selbst in ihm zu erkennen Wurzbach wähnte, zeigt besonders deutlich seine frühe „Anbetung der Könige“ in der Galerie zu Sigmaringen. In Köln bildete er sich aber seinen eigenen, leicht erkennbaren, oft genug gespreizten und gezierten Stil. Die nackten Teile seiner Gestalten sind vorzüglich durchmodelliert, ihre eckigen, oft platten Köpfe und ihre knochigen, schlanken Hände spiegeln ausdrucksvoll ihr inneres Leben wider. Auch seine Bewegungsmotive sind eckig genug, und die in ruhigen Lagen großwürfige Gewandung folgt ihnen mit krauser Unruhe. Völlig eigenartig aber sind seine gewählten, kühlschimmernden Farbenakkorde. Ihren Glanz zu erhöhen, hält er in den Mittelbildern seiner Altäre in der Regel am Goldgrund fest, während die landschaftlichen Gründe seiner Nebenbilder



Abb. 60. Die Anbetung der Könige. Ölgemälde des Meisters von Sankt Severin im Museum zu Köln. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

von phantasievollem Eigenleben erfüllt sind. Außer dem Kölner Thomasaltar, dessen Mittelbild den Apostel Thomas zeigt, wie er knieend seine Finger in die offene Seitenwunde des Heilands legt, und dem Münchener Bartholomäusaltar, dessen Mittelbild den Apostel Bartholomäus zwischen der hl. Agnes und der hl. Cäcilie darstellt, sind als Hauptwerke seiner Hand noch der große Kreuzigungsaltar und die kleine Madonna des Kölner Museums, die Heiligenflügel in Mainz und in London, besonders aber die ergreifend pathetische Abnahme des Heilands vom Kreuze im Louvre zu nennen. Selbst dieses Spätwerk des Meisters aber ist noch ganz im „gotischen“ Sinne des 15. Jahrhunderts gestaltet und eingerahmt.

2. Die Kunst des 15. Jahrhunderts im außerrheinischen Süden Deutschlands.

A. Die süddeutsche und österreichische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Wenden wir uns vom Rhein dem Donaugebiet zu und runden wir uns dieses für unsere Zwecke nach den heutigen Staatsgrenzen ab, so befinden wir uns in dem mächtigen Länderbezirk, der Württemberg, Bayern, Österreich und Ungarn umfaßt. Die Kunst dieses

Gesamtgebiets trat im Laufe des 15. Jahrhunderts, wenigstens in der Baukunst und Bildnerei, immer entscheidender an die Spitze der Bewegung. Daß Schwaben die Heimat der bedeutendsten deutschen Baumeistergeschlechter des 15. Jahrhunderts, der Ensinger und der Böblinger war, haben wir schon gesehen (S. 70—71). Ihnen reihte sich der tüchtige, in Augsburg, Ulm, Nördlingen und Bozen tätige Burkhard Engelberg an, der 1512 in Augsburg starb, wogegen die Baumeistersippe der Roritzer, durch Konrad Roritzer und seinen Sohn Matthias vertreten, ihre voll ins 15. Jahrhundert fallende Tätigkeit besonders Regensburg, Nürnberg und München zuwandten. Der oberbayerische Hauptmeister endlich ist Hans Stethaimer aus Burghausen, dem Eberhard Hanfstängl nachgegangen ist.

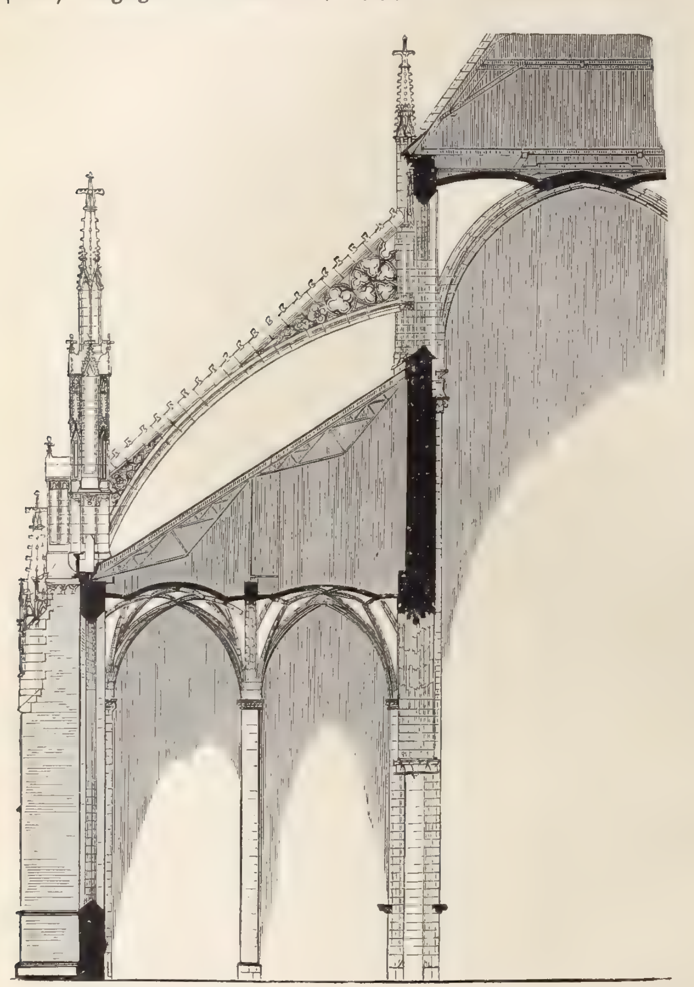


Abb. 61. System des Münsters zu Ulm. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Ulm, die ehrwürdige Donaustadt, übernahm in der deutschen Baukunst des 15. Jahrhunderts insofern die Führung, als nicht nur der größte deutsche Baumeister der Zeit, jener Ulrich von Ensingen (S. 70), in Ulm zu Hause war, sondern auch der mächtigste deutsche Kirchenbau dieses Jahrhunderts sich in den Mauern der alten schwäbischen Reichsstadt erhob. Daß die Pfarrkirche von Ulm, die als Münster bezeichnet zu werden pflegt, schon im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts gegründet war, wissen wir bereits (Bd. 3, S. 413); aber erst, seit 1392 Ulrich von Ensingen den Bau nach seinem eigenen Entwurfe in die Hand nahm, sproß er mächtig empor. Ulrichs Nachfolger wurden sein Schwiegersohn Hans Kuhn, sein Enkel Kaspar Kuhn, sein Sohn Matthias (S. 71) und dessen Sohn Moritz Ensinger, der 1471 die Gewölbe des Mittelschiffes schloß. Dann erhielt Matthäus Böblinger (S. 71) die Bauleitung, die als letzter namhafter Meister Engelberg übernahm. Unter ihnen wurde die Kirche zu einer fünfschiffigen Basilika ohne Querschiff, aber mit langgestrecktem, im halben Zehneck geschlossenem Chor. Schwerfällige Pfeiler scheiden das Mittelschiff von den erst nach 1500 vollendeten Seitenschiffen; diese aber, die mit Netzgewölben übersponnen sind, werden in gleicher Höhe durch schlanke

Rundpfeiler voneinander getrennt (Abb. 61). An der Außenseite ist das Strebewerk bereits vereinfacht, erheben sich zwei mäßig hohe Spitztürme neben dem Ostchor, ist aber die westliche Schauseite über der leichten Vorhalle mit dem in reichster Gliederung von Eselsrücken- und Fischblasenfenstern durchbrochenen höchsten aller Kirchtürme geschmückt, dessen Spitze nach den erhaltenen Entwürfen Matthäus Böblingers freilich erst 400 Jahre später ausgeführt wurde. Auch am Ulmer Münster hat die strenge Kritik Nüchternes, Geziertes und Überladenes auszusetzen; aber an erhabenen und malerischen Eindrücken können wir uns auch in seinen mächtigen Hallen erfreuen.

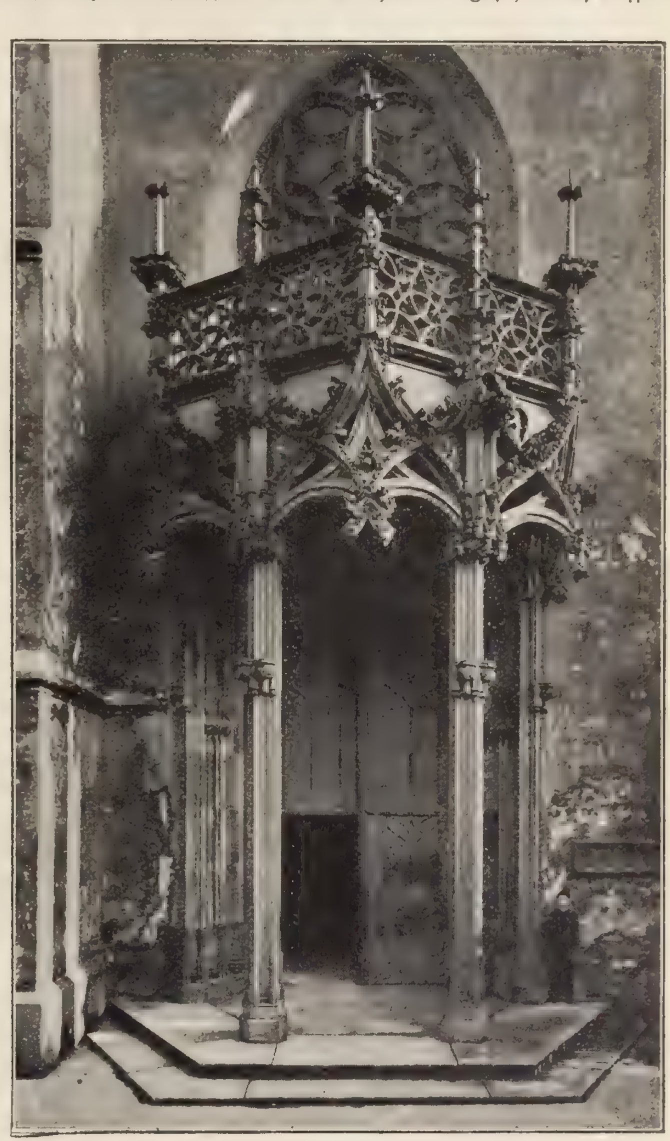


Abb. 62. Das Portal der Ulrichskirche zu Augsburg. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

Bleiben wir zunächst in Schwaben, so treffen wir hier in der Ulrichskirche zu Augsburg (1467—99), einer üppigen Schöpfung Burkhard Engelbergs, noch eine kreuzförmige Basilika alten Schlages, aber jüngstgotischer Formensprache (Abb. 62), vor allen Dingen dann aber eine Reihe von Hallenkirchen, wie sie sich hier schon aus dem 14. Jahrhundert heraus entwickelt hatten. Von den schwäbischen Hallenbauten des 15. Jahrhunderts schließen die Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall und die Georgskirche zu Nördlingen sich mit ihren hallenförmigen Chören an die Kreuzkirche zu Gmünd an, während die Stiftskirche zu Stuttgart der älteren Chorbildung der Frauenkirche zu Eßlingen (Bd. 3, S. 413) treu blieb. Diese Frauenkirche zu Eßlingen, deren Chor nach Klaiber schon 1322 vollendet war, erhielt im 15. Jahrhundert unter den Händen der Ensinger und Böblinger ihren Westbau mit dem herrlichen Turm, an dessen Entwurf Matthäus Böblinger entscheidenden Anteil hatte. Daß er den Freiburger Münsterturm zur Voraussetzung hat, tut seiner Eigenart keinen Abbruch. Sein edel gestalteter, von Fischblasen- und Dreipaß-Maßwerk durchbrochener, durch eine wagerechte Steinbrüstung gegliederter Steinhelm gehört zu den

schönsten der Welt (Taf. 18). Der Neubau des Langhauses jener Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall (1430—56) wirkt durch seine lichte Weiträumigkeit. Ihr hallenförmiger, mit fünfseitigem Umgang ausgestatteter Chor (1495—1525) ist mit seinen dünnen Stützen „ein Musterbeispiel spätestgotischen Kunstgefühls" (Dehio). Von den Kreuzgängen schwäbischer Dome besteht der Augsburger, eine Schöpfung Burkhard Engelbergs (nach 1479), aus geschlossenen Wänden, die von großen Fensteröffnungen durchbrochen werdeu.

In Franken sind z. B. die Stadtkirche von Schwabach (1469—95), eine schlichte, von Rundschäften getragene Hallenkirche mit düster überhöhtem Mittelschiff und die kräftig klare Georgskirche zu Dinkelsbühl (1448—92; Taf. 19), die Dehio als die schönste Hallenkirche Süddeutschlands bezeichnet, bemerkenswerte Neubauten des 15. Jahrhunderts. Üppige spätgotische Formen aber entfaltet der Kreuzgang des Nonnenklosters Himmelkron in Oberfranken. Von den älteren Kirchen Nürnbergs haben wir die Frauenkirche als einen der ältesten fränkischen Hallenbaue bereits kennengelernt (Bd. 3, S. 413). Erst im 15. Jahrhundert aber erhielt die Sebalduskirche ihre Turmspitzen, erhielt die Lorenzkirche durch Konrad Roritzer und seinen Sohn Matthias ihren schönen Hallenchor nach Gmünder Art, der über dem flachen Kapellenkranz mit einer reichverzierten Emporengalerie versehen ist.

Die Roritzer, die aus Regensburg kamen, geleiten uns nach Bayern. In Regensburg selbst waren sie mit dem Ausbau der Westfassade des Domes (Bd. 3, S. 411) in den reichen, lockeren Formen der Spätgotik beschäftigt. Matthäus Roritzer, der sich durch seine Schrift „Über der Fialen Gerechtigkeit" auch als Bauschriftsteller einen Namen gemacht, taucht 1473 aber auch in München auf, um ein Gutachten in bezug auf den Bau der Frauenkirche abzugeben. Diese Frauenkirche in München, die sich zwischen 1468 und 1488 in dürftig verziertem Ziegelbau, aber in großen Verhältnissen erhob, ist eine fünfschiffige, querschifflose, aber mit Chorumgang und zwei Westtürmen ausgestattete Hallenkirche, deren nach innen gezogene Strebepfeiler auch an den Langseiten zu Kapellenreihen von ungewöhnlicher Höhe geworden sind. Auf ihren achtseitigen kapitelllosen Pfeilern ruhen die Dienste, die sich zu reichen Netzgewölben verzweigen. Die ernste, aber helle Kirche ist typisch für den bayerischen Ziegelstil des 15. Jahrhunderts. Die ähnlich gestalteten, doch nur mit einschiffigem Chor bedachten Landshuter Ziegelkirchen sind mit Zierteilen in Haustein verbrämt und zeichnen sich durch besonders schlanke Verhältnisse aus. Der Hauptmeister ist hier jener Hans Stethaimer von Burghausen, der 1389 zuerst erwähnt wird und 1432 starb. Gemeinsam ist seinen Bauten der hallenförmige Aufriß bei ungleicher Breite der Schiffe und die Anordnung niedriger Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern. Stethaimers Hauptschöpfung ist die Martinskirche zu Landshut, deren Bau 1392 begonnen wurde. Ihr hochragender, aber nicht besonders feinfühlig gegliederter Turm wurde um 1500 vollendet. Das Innere wird von ungewöhnlich schlanken und hohen Achteckpfeilern getragen. Der Chor ist dreiseitig, die Seitenschiffe sind gerade abgeschnitten. Nie vielleicht ist ein so großer und so hoher Raum mit so wenig Pfeiler- und Wandmasse gestützt und umschlossen worden wie hier. Die Kraft feiert in diesem von Licht durchfluteten Bau einen offensichtlichen Sieg über den Stoff. An der Spitze einer zweiten Gruppe von Kirchenbauten Stethaimers steht nach Hanfstängl die Heiligengeistkirche zu Landshut, aus deren dünnen Rundpfeilern sich geschmackvolle Sterngewölbe entwickeln. Ihre Seitenschiffe umziehen das Chorhaupt, in dessen Mittelachse ein Pfeiler steht.

In Ingolstadt schließt sich als räumlich wirkungsvoller, auf schlanken Rundpfeilern ohne Kapitelle ruhender Hallenbau die Frauenkirche (1425—1525) hier an, in deren Chorkapellen-



Taf. 18. Die Frauenkirche zu Eßlingen.

Nach Photographie.



Taf. 19. Das Innere der Georgskirche zu Dinkelsbühl.

Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner.

gewölben wieder jenes Doppelnetzwerk hervortritt (S. 73), dessen unteres Gehänge hier bereits in freie Pflanzengebilde hinübergeleitet ist. Sie gehört zu jenen „unreinen“ Hallenkirchen, denen die geringe, fensterlose Überhöhung des Mittelschiffs ein mystisch verschwimmendes Helldunkel verleiht. Zu den reichsten spätgotischen Schöpfungen Frankens aber gehört der Kreuzgang am Dom zu Eichstätt, gehört namentlich die zweischiffige Halle seines Westflügels (1487—89), deren gewundene, mit Ast- und Blattwerk durchzogene Säulen kaum noch gotisch zu nennen sind. Es ist selbständige Kunst des 15. Jahrhunderts.

In Österreich und Böhmen wurde im 15. Jahrhundert an manchem alten Prachtwerk weitergebaut. Immer höher und schlanker stieg in Wien unter Hans von Prachatz bis 1433 der einzig-herrliche Hauptturm des hallenförmigen Stephansdomes (Bd. 3, S. 412) empor, dessen dreischiffiges Langhaus erst 1446 durch Hans Puchsbaum sein Netzgewölbe erhielt; immer mächtiger entfaltete sich bis zum Ende des Jahrhunderts das Strebewerk der fünfschiffigen, dreitürmigen Barbarakirche zu Kuttenberg; immer anmutiger wuchs die Teynkirche in Prag, deren hohe Giebelfassade 1460 vollendet wurde, unter König Podiebrads Beistand heran. Als spätgotische Anbauten an älteren Kirchen Österreichs sind, außer Stethaimers Chor der Franziskanerkirche zu Salzburg, z. B. der schöne Hallenchor der Wallfahrtskirche zu Ehrengruben in Krain und der feine, mit durchbrochenem Helm ausgestattete Turm der Pfarrkirche zu Bozen zu nennen, der erst 1519 durch Hans Lutz von Schussenried vollendet wurde. Fast alle im 15. Jahrhundert und im ersten Viertel des sechzehnten in Österreich neu entstandenen Kirchen sind dreischiffige spätgotische Hallenkirchen, von denen hier nur die Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt, die Othmarskirche zu Mödling (1454) und die 1490 vollendete Himmelfahrtskirche in Kuttenberg genannt seien. Als zweischiffige Hallenanlage von künstlerischer Bedeutung kommt z. B. die Pfarrkirche am Pöllauberge in Steiermark in Betracht, „deren Chor durch die Einstellung von vier Pfeilern selbst wieder dreischiffig wurde“ (Neuwirth). Zu merkwürdigen Neubildungen aber kam es an der Brennerstraße, deren Kunstwerke B. Riehl untersucht hat. Einzig in ihrer Art ist die Pfarrkirche in Schwaz (1460—65), eine vierschiffige Hallenkirche, deren mittlere Säulenreihe auch den Chor in zwei mit drei Achteckseiten geschlossene Hälften zerlegt.

Natürlich sah das 15. Jahrhundert in ganz Süddeutschland auch zahlreiche weltliche Gebäude dem heimischen Boden entsprießen: Schlösser und Burgen, Rathäuser, Kaufhäuser und Kornhäuser, Stadtmauern mit Türmen und Toren, Wohnhäuser aus Stein oder aus Fachwerk und Ziegelsteinen. In Nürnberg, dessen turmreiche Befestigungsmauern um 1450 vorläufig vollendet waren, kommen namentlich die reicher geschmückten Giebel und die vorspringenden Erker (Chörlein) oder Türbauten der Wohnhäuser, gegen Ende des Jahrhunderts aber auch die halboffenen Wendeltreppentürme und flammig durchbrochenen Steingeländer der Höfe in Betracht, wie Hans Beheim der Ältere, der letzte Gotiker der stolzen Reichsstadt, sie ausführte. Der wirkungsvolle Abschluß des Nassauer Hauses zu Nürnberg (Bd. 3, S. 415) mit seinen drei Ecktürmchen und dem Zinnenkranz am steilen Dachrand ist erst um 1425 entstanden. Einen charakteristischen gotischen Hallenhof vom Ende des Jahrhunderts besitzt das Haus Theresienstraße 7. In Augsburg hat sich von dem Fuggerhaus des 15. Jahrhunderts, dem spätgotischen Doppelhause Ulrich und Georg Fuggers, unter denen sich die Weltmacht ihres Handelshauses vorbereitete, eigentlich nur der hübsche

spätgotische Flachgiebel an der Annenstraße erhalten. In Innsbruck sind an dem berühmten, 1425 durch Herzog Friedrich erbauten Hause mit dem „goldenen Dachl" die anmutigen Steinbalkons, die dem Bau seinen Reiz geben, erst 1500 entstanden. Den wichtigsten erhaltenen süddeutschen fürstlichen Saal- und Palastbau der Zeit aber finden wir in Prag. Es ist der Wladislawsche Saal in der Königsburg auf dem Hradschin (1484—1502). Bei seiner Länge von 68, seiner Breite von 19 und seiner Höhe von 13 Metern gehört dieses Werk des Benedikt Ried von Pfisting in Niederösterreich zu den eindruckvollsten Saalbauten der Welt. Die großen Doppelkreuzfenster an beiden Langwänden und die Wandpfeiler, von denen die reichverschlungenen Netzgewölbe aufsteigen, betonen die Formensprache der Spätgotik, zu deren Schwanengesängen das mächtige Werk gehört.

B. Die süddeutsche und österreichische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

In der Stilentwickelung des 15. Jahrhunderts ging in Süddeutschland die Bildnerei der Malerei voran; und gerade die Bildnerei bewahrte hier, soweit sie nicht im äußersten Süden und im Übergang zum 16. Jahrhundert von italienischen Strömungen erfaßt wurde, ihre völkische, gotisch wirkende Selbständigkeit und Eigenart. Die Ausgangspunkte der Bewegung aber lagen in Schwaben, ihre Glanz- und Endpunkte in Franken.

Die monumentale Steinbildnerei Schwabens führt uns gleich in der Vorhalle des Ulmer Münsters eine Entwickelung vor Augen, die wir bereits (Bd. 3, S. 419) bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts herab verfolgt haben. Hartmann und Baum bleiben hier unsere Führer. Den Übergang vergegenwärtigen uns die frisch und keck, aber noch formlos erzählten Schöpfungsgeschichten vom Engelsturz bis zur Kainstat im großen Bogenfeld der Haupttür. Der neue, nach Leben ringende Stil des neuen Jahrhunderts tritt uns zuerst in den sitzenden Aposteln der beiden Durchgangsbogen unter diesem Bogenfeld entgegen. Dehio meint, ihren Meister in den Nischenfiguren des Saarwenden-Denkmals im Kölner Dom (S. 79) weiterverfolgen und ihren angehenden Realismus auf die burgundische Schule zurückführen zu können. „Meister Hartmann" aber hat nachweisbar 1421 die Standbilder der Stirnwand, vielleicht auch die tüchtigeren Heiligengestalten der Pfeiler der Vorhalle geschaffen. Der Faltenstil ist hier überall noch weichflüssig, die Naturnähe des 15. Jahrhunderts erst im Anzug. Lebendigerer Wirklichkeitssinn spricht sich in dem ziemlich steif bewegten stehenden Schmerzensmann von 1429 (nicht 1524, wie Pfleiderer verfocht) am Türpfeiler aus. Marie Schütte und Baum sehen ein Jugendwerk Multschers in ihm, auf den wir zurückkommen (S. 107). Den unruhigen Gewandstil des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts endlich zeigen die steinfarbig bemalten Holzstandbilder der Leibung dieser Vorhalle. An der Frauenkirche zu Eßlingen entstammen einige der trefflichen Türbogenreliefs, wie der noch ideal empfundene hl. Georg im Westportal und das schon unruhige Jüngste Gericht über der Südwesttür, der Mitte des 15. Jahrhunderts. Glänzend aber tritt uns der Stil dieses Zeitraums an der Stiftskirche zu Stuttgart entgegen. Die Kreuztragung und die Auferstehung in der Bogenfüllung der Turmtür gehören zu den kräftigsten und lebendigsten Schöpfungen der schwäbischen Schule; die erst 1494 aufgestellten Apostel zeichnen sich durch Formenverständnis und durch Würde der Auffassung aus; der Kalvarienberg von Hans von Heilbronn aber, der 1501 draußen an der Leonhardskirche zu Stuttgart angebracht wurde, zeigt, wie maßvoll, trotz des überreichen Faltenwurfs der Gewänder, in der äußeren und zugleich wie tief empfunden in der inneren Bewegung dieser Stil der schwäbischen Steinbildnerei hier ausklingt.

Die schwäbische Grabplastik des 15. Jahrhunderts läßt sich am besten in den Chorkapellen und im Kreuzgang des Augsburger Doms verfolgen, deren Grabmäler und Denksteine (Epitaphe) Josephi untersucht hat. Die ganze Stilentwickelung von der größeren Idealität der Kopfbildungen und der schlichteren Ruhe der Gewandfalten durch die schärfste Bildnisähnlichkeit, die eindringlichste Behandlung der Einzelheiten und den unruhigsten Faltenwurf hindurch bis zu der großzügigeren Ruhe, die sich gerade hier ohne italienische Beihilfe aus heimischem Schönheitsgefühl heraus im Übergange zum 16. Jahrhundert einstellt, breitet sich in diesen freilich nur zum Teil künstlerisch wertvollen Schöpfungen folgerichtig vor uns aus. Meilensteine dieser Entwickelung sind z. B. im Dome selbst das ruhige, mit Flachreliefs an roter Marmorplatte geschmückte Grabmal der Hirnschen Eheleute von 1425 bis 1430, das grausige, doch noch maßvoll realistische Leichenabbild des Bischofs Peter von Schaumberg (gest. 1469) und das ernst und groß aus rotem Marmor gehauene Grabbild des Bischofs Johann von Werdenberg (gest. 1486). Das Ziel aber zeigen die schöne, um 1500, nach Halm vielleicht von Gregor Erhart, dem 1491 von Ulm nach Augsburg verzogenen Meister, gemeißelte Denktafel des Abtes Konrad Mörlin im Maximiliansmuseum und Hans Beirlins (Bäuerleins) vornehmer, um 1505 entstandener Denkstein des Bischofs Friedrich von Hohenzollern im Dom zu Augsburg. Auf jenem wird der knieende Abt von sechs Heiligen der thronenden Madonna empfohlen, in diesem ist in gotischer Halle die Kreuzigung mit dem knieenden Stifter in flachem, bereits malerisch durchgebildetem Relief dargestellt; wunderbar aber ist die tiefe, stille Empfindung, die diese technich meisterhafte Arbeit durchweht.

Von Gregor (Jorg) Erhart, der um 1500 der angesehenste Bildhauer Augsburgs war, hören wir, daß er 1502—04 mit Hans Holbein d. Ä. ein Altarwerk arbeitete, dessen gemalte Flügel sich erhalten haben, und 1506 für Augsburg ein nie ganz vollendetes steinernes Reiterdenkmal Kaiser Maximilians schuf, von dem uns, wie Habich gezeigt, eine Burgkmairsche Federzeichnung in der Wiener Hofbibliothek eine Vorstellung gibt. Von Hans Beirlin aber haben sich z. B. noch das vortreffliche Grabmal des Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt und der Denkstein für Heinrich von Lichtenau im Dom zu Augsburg erhalten.

Die Holzbildnerei ist auch im westlichen Süddeutschland hauptsächlich durch Chorgestühle und durch Schnitzaltäre vertreten. Die Mittelstücke der schwäbischen Schnitzaltäre, mit denen Marie Schütte sich eingehend beschäftigt hat, bestehen fast ausnahmslos nur aus reich bemalten und vergoldeten heiligen Einzelgestalten, in deren Mitte Maria steht. Ihre Flügel, deren innere nur manchmal an ihren Innenseiten mit biblischen Reliefs geschmückt worden, sind in der Regel mit Gemälden aus der heiligen Geschichte bedeckt. In ihrer spätgotischen Einfassung, die von hochragender, zierlich durchbrochener Spitze bekrönt zu sein pflegt, erkennt man deutlich den Übergang vom geometrischen Maßwerk zu natürlich gemeintem, nur noch leicht gotisch stilisiertem Blatt- und Rankenwerk. Unbemalte Schnitzaltäre, wie der der Stadtkirche zu Besigheim von 1520, gehören erst der Ausgangszeit der Spätgotik an.

Wohlerhalten ist der prächtige, um 1450 entstandene Flügelaltar der Dorfkirche zu Scharrenstetten, dessen Schrein ausnahmsweise den Gekreuzigten zwischen vier schlanken Heiligengestalten darstellt. Durchweg mit Schnitzbildwerk versehen ist der überreich verzierte, vielleicht von Hans von Heilbronn (S. 104) geschnitzte Hochaltar von 1498 in der Kilianskirche zu Heilbronn, dessen große Flügelreliefs die Geburt Christi und das Pfingstfest, die Auferstehung Christi und den Tod Marias veranschaulichen. Am berühmtesten aber ist jener große, in stimmungsvoller Bemalung und Vergoldung prangende, 1493—94 ausgeführte

Schnitzaltar der Kirche zu Blaubeuren (Abb. 63), dessen Flügelgemälde auf die Werkstatt Zeitbloms (S. 137) weisen. Von der früheren Ansicht, daß sein Bildwerk von Jörg Syrlin d. Ä. herrühre, ist man zurückgekommen. Vielmehr hat Vöge nachgewiesen, daß es von der gleichen Hand geschnitzt worden wie die würdevolle stehende Madonna im Maximilianeum zu Augsburg und die weihevolle Schutzmantelmadonna des Berliner Museums. Jedenfalls gehört der Blaubeurer Altar zu den wirkungsvollsten Schöpfungen der deutschen Bildnerei des 15. Jahrhunderts. Die Mitte nimmt hier die auf dem Halbmond stehende Muttergottes ein; die Innenseiten der Innenflügel zeigen die Reliefdarstellungen der Anbetung der Könige und der Anbetung der Hirten. Die Gestalten sind groß gedacht, aber noch immer leicht gotisch gebogen; die Köpfe sind lebenswahr und edel gebildet, aber etwas weich und versonnen im Ausdruck; die Gewänder sind voll und reich geworfen, aber doch nicht ohne die eckige Brüchigkeit des Zeitalters, die die schwäbische Kunst freilich niemals so knitterig gestaltet hat wie die fränkische.

Abb. 63. Mittelschrein und Predelle vom Hochaltar zu Blaubeuren. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin.

Die Künstlergeschichte führt uns zunächst nach Ulm zurück. Als Ulmer Bürger, der als Bildhauer bezeichnet wird, tritt 1427 der um 1400 in Reichenhofen (Südschwaben) geborene, um 1467 zu Ulm gestorbene Meister Hans Multscher hervor, den Reber, Schmarsow, Friedländer, Stadler, Baum und Marie Schütte uns näher gebracht haben. Ein gutes Stück der schwäbischen Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verkörpert sich in diesem Meister,

der nicht nur Steinbildhauer und Holzschnitzer, sondern nach der herrschenden, wahrscheinlich richtigen, von Dehio freilich bestrittenen Ansicht auch Maler war. Auf die Gemälde seiner Altarwerke kommen wir zurück (S. 134). Von seinen plastischen Schöpfungen ist inschriftlich beglaubigt der sogenannte Kargen-Altar von 1433 in einer Wandnische des Ulmer Domes. Von dem Steinbildwerk dieses Altars haben sich nur vier neuzeitlich körperlich empfundene fliegende Engel in der Umrahmung erhalten. Urkundlich beglaubigt aber ist der große, vollständig, wenn auch zerteilt erhaltene, mit gemalten Flügeln versehene Schnitzaltar, den Multscher 1456—59 für die Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol ausführte. Die „kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen" hat ihn veröffentlicht. Auf dem Hochaltar der Kirche steht nur noch die Muttergottes mit dem Kinde auf dem linken Arm (Abb. 64). Die vier weiblichen Seitenheiligen und die Sockelhalbfiguren des Heilands und der Apostel befinden sich jetzt in der Magdalenenkirche, die heiligen Georg und Florian in der Spitalkirche zu Sterzing. Alle diese Gestalten zeichnen sich durch gute Verhältnisse und edle, offene, ausdrucksvolle Köpfe aus, während Einzelheiten, wie die Gelenkbildung, noch unverstanden erscheinen. Ihre Haltung zeigt noch Spuren der gotischen Ausbiegung. Ihre reichen, rauschenden Gewänder verschmähen noch den eckigen Faltenwurf der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Man fühlt ihnen an, daß der Meister, von dessen eigener Hand man auch in diesen Arbeiten Gesellenhände zu unterscheiden versucht hat, von der Steinbildnerei herkommt. Als eigenhändiges Holzschnitzwerk des Meisters gilt noch der „Palmesel" von 1456 in der Pfarrkirche zu Wettenhausen. Jedenfalls gehört Multscher, frisch, wahr und großzügig, wie er uns entgegentritt, zu den führenden deutschen Bildhauern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.



Abb. 64. Madonna. Holzfigur Hans Multschers in der Pfarrkirche zu Sterzing. Nach der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (IV, Taf. 13).

Als der größte Ulmer Bildhauer und Bildschnitzer der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber gilt Jörg Syrlin (Sürlin) der Ältere, der von 1458 bis 1491 genannt wird. Daß dieser Meister als Inhaber einer großen ererbten Schreinerwerkstatt zugleich selbst Bildschnitzer und Bildhauer gewesen, ist die herrschende, 1910 von Dehio bestrittene, in demselben Jahre von Grill vorausgesetzte, 1911 von Baum verteidigte Ansicht, an der auch wir festhalten. Im edel-ruhigen tektonischen Aufbau liegt allerdings der Hauptreiz seiner Holzschöpfungen; und unbedeutend sind noch die wenigen kleinen Figuren an seinem Betpult von 1458 im Ulmer Kunstgewerbemuseum. Höher aber steht schon das Figürliche an dem hoch von gotischem Baldachinwerk überragten Dreisitz und dem berühmten Chorgestühl des Ulmer Münsters. Den Baldachin des Dreisitzes (1468) krönt die edle, formenreine Gestalt des Erlösers. Das Chorgestühl (Abb. 65), an dem von 1469 bis 1474 gearbeitet wurde, ist mit lebensvoll geschnitzten Halbfiguren, weiblichen an der Südseite, männlichen an der Nordseite, geschmückt. Die der Gestühlwangen stellen weise Männer und die Sibyllen des Heidentums dar; in den beiden lebendigsten von ihnen meint man den Meister selbst und seine Gattin zu erkennen;

die 79 Reliefbüsten der Wandnischen aber veranschaulichen die von Gott erleuchteten Männer und Frauen des alten, die der kielbogigen Giebelfelder männliche und weibliche Heilige des neuen Bundes. Anmutige Lebenswahrheit und seelische Sammlung kennzeichnen diese Büstenfolgen, deren meiste allerdings von Gesellenhänden ausgeführt worden. Syrlins eigene Meisterhand erkennen wir, außer in dem „Meister" und der „Meisterin", in den eindringlich wie ruhig durchgebildeten, von tiefem geistigen Ausdruck erfüllten Halbfiguren des Pythagoras, des Cicero, des Quintilian, der phrygischen, der libyschen und der tiburtinischen Sibylle. Sein Hauptwerk der Steinbildnerei aber ist der sogenannte Fischkasten, der Brunnen vor dem Ulmer Rathaus, der des Meisters Namen und die Jahreszahl 1482 trägt. Unter dem fialenartig zugespitzten, spiralig gewundenen Brunnenaufsatz stehen drei jugendlich schlanke, geschmeidige Rittergestalten, die die gekreuzten Beine fast wie im Tanzschritt bewegen. Des Meisters Namen und die Jahreszahl 1489 endlich trägt der Grabstein des Hans von Stadion in der Pfarrkirche zu Oberstadion. Doch meint man, die etwas leer und derb gearbeitete liegende Rittergestalt seiner Deckplatte dem jüngeren Jörg Syrlin zuschreiben zu sollen.



Abb. 65. Ein Teil von Jörg Syrlins des Älteren Chorgestühl im Dom zu Ulm. Nach R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". (Zu S. 107.)

Jörg Syrlin der Jüngere war ohne Zweifel der Erbe der Schreinerwerkstatt seines Vaters. Genannt wird er 1482 zum ersten, 1521 zum letzten Male. Von den Chorgestühlen, die beglaubigtermaßen aus seiner Werkstatt stammen, kommt nur das zu Blaubeuren von

1493 dem seines Vaters zu Ulm an Reichtum des bildnerischen Schmuckes gleich. Sein Bildwerk ist technisch sicherer, realistisch eindringlicher, aber künstlerisch unbedeutender gearbeitet als das seines Vaters. Auch einige Schnitzaltäre sind als Werke des jüngeren Syrlin beglaubigt. Seiner Zeichnung für den Ulmer Münsterturm (vor 1480) wurde die des Matthäus Böblinger (S. 100) vorgezogen; ausgeführt nach seinem Entwurfe aber wurde 1510 der in Lindenholz geschnitzte, reich spätgotische Schalldeckel der Kanzel des Ulmer Domes.

Von weiteren Ulmer Bildhauern kann hier nur noch Michel Erhart genannt werden, der von 1469 bis 1518 erwähnt wird. Sein großer Gekreuzigter von 1494 in der Michaeliskirche zu Hall erweckt keine besonders hohe Vorstellung von seiner Kunst. Bedeutender war sein Bruder oder Sohn Gregor Erhart, der 1494 nach Augsburg zog (S. 105). Von verschiedenen Bildschnitzern rühren auch die Schreinbildwerke der Altäre aus der Werkstatt des Nördlinger Malers Friedrich Herlin her (S. 135). Ihre Holzbildwerke haben Haack, Baum und Loßnitzer untersucht. Fränkischen Ursprungs ist die kraftvoll naturnahe Kreuzigung in Herlins Altarwerk von 1466 in der Jakobskirche seiner Vaterstadt Rotenburg. Schwäbisch anmutig blickt die Muttergottes zwischen vier Heiligen in seinem Altarwerk von 1472 zu Bopfingen drein; den mächtigen Holzchristus zwischen vier Heiligen in dem Hochaltarwerk der Hauptkirche zu Nördlingen aber, dessen Herlinsche Flügelgemälde angeblich schon 1462 entstanden sind, schreiben Baum und Loßnitzer dem Nürnberger Simon Leinberger zu, der nach erhaltenen Urkunden 1477—78 an einem Nördlinger Altar arbeitete.

In Bayern, dessen Bildnerei Riehl, Wagner, Lüthgen und Burger näher untersucht haben, sind den Archiven überall zahlreiche Meisternamen des 15. Jahrhunderts entstiegen, die hier und da mit bestimmten Bildwerken verbunden werden können. Die meisten von diesen wirken in der ersten Hälfte dieses Zeitraums aber noch derb und allgemein, in seiner zweiten Hälfte hart und brüchig; und nur unter den Händen einzelner Meister erhob die bayerische Bildnerei sich jetzt schon aus selbständiger Natürlichkeit zu stilvoller Größe.

In der monumentalen Kirchenbildnerei hat die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts den Dom von Regensburg mit einer Fülle von Steinbildwerken überschüttet, deren Gestalten zu kurz und derb, deren Gewänder zu bauschig und unwahr sind, um anzusprechen. Gleichzeitig erhielten die drei Portale der Frauenkirche zu München ihr Bildwerk, dessen Gestalten von ihren schwer herabfallenden, noch wellig gesäumten Gewändern fast erdrückt werden. Am Haupttor der Martinskirche zu Landshut fesselt die sinnbildliche Darstellung des Sieges der Kirche über die Synagoge von 1432 durch ihre eigenartige Auffassung. An der Südtür der Frauenkirche zu Ingolstadt aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber zeichnet die Verkündigung sich durch ihren starken Empfindungsgehalt aus. Auch an steinernen, meist rot marmornen Grabdenkmälern, Hochgräbern, Grabplatten und Denktafeln, fehlt es im 15. Jahrhundert in keiner der bayerischen Städte. Hervorzuheben sind aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Zisterzienserkirche zu Reichenhaslach der schon völlig bildnisartige, aber noch mit ruhig fließendem Gewande ausgestattete Grabstein des Abtes Johannes Zipfler von 1417; an der Martinskirche zu Landshut die eindrucksvolle, packend lebenswahre Grabbüste des Baumeisters Hans Stethaimer von Burghausen von 1432; im Nationalmuseum zu München aber der trefflich durchgebildete, in Solnhofer Stein ausgeführte Entwurf des Denksteins Ludwigs des Gebarteten, der im Gebet vor der Dreifaltigkeit kniet. Daß Riehl dieses hervorragende Werk mit Recht der Zeit um 1435 zurückgegeben, wird freilich nicht allgemein

anerkannt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nahm die bayerische Grabbildnerei einen raschen Aufschwung. Anziehend durch ihre Naturwahrheit ist in der Frauenkirche zu München die Rotmarmortafel von 1476, die den blinden Musiker Paumann an der Orgel darstellt. Verhaltenes Stilgefühl und kräftiger Realismus aber paaren sich in der Rotmarmorplatte des Ulrich Aresinger von 1482 in der Peterskirche zu München. In der unteren Hälfte kniet der Verstorbene, in der oberen Hälfte sitzen der Heiland und die hl. Katharina in trauter Zwiesprache beieinander. Ihr Meister, Erasmus Grasser, hat sie mit seinem vollen Namen bezeichnet. Um 1490 erst entstand die stilvoll aus rotem Marmor gemeißelte Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern im Untersatz des großen, 150 Jahre später darüber aufgebauten Grabmals dieses Herrschers in der Frauenkirche zu München. In der oberen Hälfte der Platte thront der Kaiser, in der unteren ist die Versöhnung der Herzöge Ernst und Albrecht III. veranschaulicht. Vielleicht hat Grasser auch diese wuchtige Darstellung geschaffen. Die Stilwandlung zur freieren Auffassung des 16. Jahrhunderts aber kündigt sich bereits in dem 1496 bis 1500 von Wolfgang Leb in München gemeißelten Hochgrab der Klosterkirche zu Ebersberg an. Unter spätgotischem Baldachin bringen Graf Ulrich und seine Gemahlin Richardis der in Wolken herabschwebenden Madonna das Kirchenmodell dar. An den Seitenwänden des „Tumba" aber sind sechs lesende Mönche dargestellt. Das reife Kunstwerk ist jedenfalls unter westlichen Einflüssen entstanden.





Abb. 66. Moriskentänzer im Saale des alten Rathauses zu München. Holzschnitzfiguren von Erasmus Grasser. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst".

Bodenständiger noch als die Steinbildnerei wirkt die Holzschnitzerei Altbayerns, deren Entwickelung während dieses Zeitraums man im Münchener Nationalmuseum verfolgen kann. Als Frühwerk des 15. Jahrhunderts sei die lebhafte, in überreichen, aber rundlichen Gewandfalten verschwindende Maria der Dorfkirche zu Oberwittelsbach genannt: die Mutter hält das unruhige nackte Kind in neuerfundener Haltung mit beiden Händen fest, wie um es zu bändigen. Den scharfbrüchigen Faltenstil der siebziger Jahre zeigen z. B. zwei Gruppen des Johannes und der Maria, die von 1472 in der Frauenkirche und die von 1478 im Nationalmuseum zu München. Seit 1480 tritt auch in der Münchener Holzschnitzkunst Erasmus Grasser in den Vordergrund. Von seiner Hand rühren im Wappenfries des Langsaales des alten Rathauses zu München die zehn bewegten kleinen Schnitzbilder ungarischer Moriskentänzer her, die, von übermütigem Faschingstaumel gepackt, sich in den schwierigsten Bewegungsmotiven wiegen (Abb. 66). Nahe stehen Grasser auch Werke, wie die innerlich und äußerlich fast übererregte Kreuzigung des Schnitzaltars von 1483 in der Marienkirche zu

Ramersdorf bei München. Die bedeutendsten bayerischen Holzschnitzwerke der Spätzeit des 15. Jahrhunderts aber sind die großen, in Holz geschnitzten Standbilder des Auferstandenen vor seiner Mutter und der zwölf Apostel in der Pfarrkirche zu Blutenburg (Abb. 67), die Burger veröffentlicht hat. Um 1490 entstanden, gehören diese ruhigen, eindrucksvollen Gestalten der Zeit des eckigen Faltenstils an, den sie stilvoll zu großzügiger Würde entwickeln.

Eine besondere Richtung nahm seit 1467 die spätgotische Bildnerei der bayerisch-österreichischen Grenzstadt Passau. Hier hatte Nikolaus von Leiden (S. 75), von Friedrich III. nach Österreich berufen, jahrelang seine Bildhauerwerkstatt, in der die Grabstätte des Kaisers ausgeführt wurde; hier wurden Beziehungen zu den Werkstätten des benachbarten Salzburg gepflegt; und hier und in Salzburg tauchen gegen Ende des Jahrhunderts neben Nikolaus von Leiden Künstler auf wie Hans Valkenauer, Jörg Huber und Hans Brand, denen Leonhardt, Halm, Maier und Loßnitzer ohne Gewähr und Übereinstimmung dieses oder jenes Werk zuschreiben. Genannt seien die Grabsteine des Weihbischofs Albrecht (gest. 1493) im Passauer Dom und des Bischofs Friedrich Mauerkircher (gest. 1485) in der Pfarrkirche zu Braunau. Sicher ist, daß Hans Brand um 1480—86 das Marmorgrab des hl. Adalbert im Dom zu Gnesen schuf, dessen verteilte Stücke Loßnitzer festgestellt hat. „Stilistisch“, sagt Loßnitzer, „lehnt es sich an die Kunst eines Nikolaus von Leiden an.“ Passauer Werke, die Nikolaus von Leiden nahe stehen, aber sind das wirkungsvolle Holzkruzifix im Domkreuzgang und die steinerne Schildhalterin am Rathaus.



Abb. 67. Petrus. Holzstandbild der Pfarrkirche zu Blutenburg. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin.

Von Tirol abgesehen, läßt sich von einer bodenständigen Entwickelung der Bildhauerei in den bisher österreichischen Ländern nicht viel berichten. In manchen Hauptstädten bezog man Künstler und Kunstwerke aus anderen Gegenden Deutschlands. Krakau z. B., die polnische Königsstadt, erscheint in künstlerischer Beziehung fast als eine Tochterstadt Nürnbergs; und Wien, die deutsche Kaiserstadt, beschäftigte deutsche Meister verschiedener Herkunft. Selbst in Prag erlebte die große Bildhauerei schwäbischen Ursprungs, die hier im 14. Jahrhundert so Wirksames geschaffen (Bd. 3, S. 420), nur noch einen dürftigen Nachtrieb. Immerhin können die ausdrucksvollen, leidenschaftlich bewegten, um 1410 entstandenen Passionsreliefs über der Haupttür der Teynkirche zu Prag hervorgehoben werden.

Eine Hauptschöpfung der deutschen Grabplastik dieser Zeit aber befindet sich in Wien. Kaiser Friedrich III. erreichte es 1467 vom Straßburger Rate, daß dieser ihm jenen Bildhauer Nikolaus von Leiden überließ, dessen Tätigkeit am Oberrhein wir (S. 75) schon verfolgt haben. Sein Wiener Hauptwerk ist das vornehm-reiche rote Marmorhochgrab des Kaisers selbst im Stephansdom. Auf der Grabplatte, die 1479 vollendet war, schuf er, in diese vertieft, das edle und energische Hochreliefbild des Herrschers selbst (Taf. 11 bei S. 76), der in reichster kaiserlicher Festtracht mit der Krone über dem wallenden Haupthaar, wie unter

gotischem Baldachin stehend, doch mit dem Ruhekissen unter dem Kopfe daliegt; ganz von vorn ist er dargestellt, von reichem Wappenwerk umgeben, ein Meisterwerk an Kraft und Frische der Meißelführung. Die Seitenwände der Tumba sind von Schülerhänden mit schlanken Heiligenstandbildern unter Baldachinen und mit acht Reliefdarstellungen geschmückt, die fromme Stiftungen des Kaisers versinnbildlichen. Das reiche Pfeilerbildwerk der Rundbogenbrüstung, die das Grab umzieht, hat nichts mehr mit dem Meister zu tun. Das ganze Grabmal wurde erst 1513 von Michael Dichter vollendet. Als erstes, noch vor dem Kaiserdenkmal in Angriff genommenes Werk Nikolaus von Leidens in Österreich pflegt die schwächere, wenngleich immer noch lebensvolle Grabplatte der 1467 gestorbenen Kaiserin Eleonore in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt genannt zu werden. Loßnitzer hat gute Gründe dafür geltend gemacht, daß sie erst nach des Kaisers Tode, also nach 1493, von einem Schüler des Meisters ausgeführt worden sei. Die gleiche Hand zeigt das jugendliche Standbild Friedrichs III. an der Westfassade der Georgskapelle zu Wiener-Neustadt. Zu des Meisters Passauer Nachfolge aber gehörte vielleicht auch Ulrich von Auer aus Salzburg, der nach Neuwirth 1481 den Taufstein der Stephanskirche mit Marmorreliefs des Heilands und der Apostel geschmückt hat. Allem Anschein nach ist Nikolaus noch vor 1480 gestorben. Sein Einfluß wird uns auch weiterhin wiederbegegnen.



Abb. 68. Maria. Aus Michael Pachers „Krönung Mariä“ vom Schnitzaltar der Pfarrkirche zu Sankt Wolfgang. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

Am reichsten an selbständigen Kunstwerken sind die Alpengegenden Österreichs, deren Kunstgeschichte von Forschern wie Hans Semper, R. Stiassny und B. Riehl in ein helleres Licht gerückt worden ist. Entwickelungsgeschichtlich am lehrreichsten ist die Kunstgeschichte Tirols, der natürlichen Brücke, über die die italienischen Kunstanschauungen ihren Eroberungszug nach Deutschland antraten. Die Tiroler Bildnerei des 15. Jahrhunderts aber läßt sich hauptsächlich in der Holzschnitzkunst verfolgen. Weitaus der bedeutendste tirolische Künstler des 15. Jahrhunderts ist Michael Pacher (erwähnt seit 1467, gest. um 1498) von Bruneck im Pustertal, dem wir unter den Malern (S. 142) nähertreten werden. Urkundlich wird er nur als Maler genannt. Wir halten aber mit Bode, Dahlke, Semper und Wolff daran fest, daß Michael Pacher selbst auch der Meister der geschnitzten Hauptstücke seiner Altäre gewesen ist; und soweit er sie nicht selbst ausgeführt haben sollte, haben doch sicher seine Gesellen nach seinen Entwürfen gearbeitet. Von dem Hochaltar der Pfarrkirche in Gries bei Bozen (1471—75) hat sich gerade nur der Bildschrein an seinem Platze behauptet. In gotischer Baldachinumrahmung ist die Krönung der knieenden Himmelskönigin durch Gott den Vater und Gott den Sohn dargestellt. Engel halten einen

Vorhang und den Saum des Gewandes der Gebenedeiten. Seitwärts aber stehen die prächtigen Gestalten des hl. Erasmus und des Erzengels Michael. Die Köpfe dieser feierlichen, großempfundenen Darstellung sind gut und ausdrucksvoll, die Gewandung ist bauschig, hier und da eckig, aber noch nicht knitterig. Vollständig erhalten ist Pachers Hochaltar zu Sankt Wolfgang (1479—81), dessen Mittelschrein die Einsegnung der gekrönten Himmelskönigin durch den Weltherrscher inmitten dienender und musizierender Engel in reichen spätgotischen Gehäusen veranschaulicht. Die Köpfe zeigen hier länglichere Typen (Abb. 68), die Gewänder noch reichere, aber nicht unruhigere Falten; die gotischen Pfeiler des Himmelssaales trennen den Hauptvorgang von den Prachtgestalten des hl. Wolfgang und des hl. Benedikt; das Ganze schließt sich noch feierlicher zusammen als dort. Von Pachers letztem großen Altarwerk, dem Hochaltar in der Franziskanerkirche zu Salzburg endlich, den der Meister unvollendet hinterließ (1495—98), hat sich, ganz überarbeitet, nur die thronende Madonna erhalten, die mit sinnend sinnigem Ausdruck dem unbekleidet auf ihrem linken Knie sitzenden Knaben eine Traube reicht. Eine Entwickelung von rundlicherer zu vornehm länglicherer Kopfbildung, von kleinlicherem zu großartigerem Fluß der Gewänder, von ruhigerem zu eindringlicherem Ausdruck der Gebärden und der Mienen meint man von dem früheren zu dem späteren Altarwerke Pachers zu beobachten. Daß er italienische Kunstwerke gesehen, fühlt man seinen Gemälden noch deutlicher nach als seinen Schnitzbildern. Jedenfalls gehört Pacher zu den größten deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts.

Natürlich haben Pachers zahlreiche Schüler und Nachfolger in Tirol und den Nachbarländern unzählige Schnitzaltäre ausgeführt. Semper hat die erhaltenen zusammengestellt. Es befinden sich noch so schöne Werke darunter, wie der Flügelaltar von 1482 in der Kirche zu Melaun bei Brixen und das großartige Altarwerk des „Malers Wolfgang" von 1520 mit der Gottesmutter in der himmlischen Herrlichkeit zu Heiligenblut in Kärnten, in dessen Darstellungsweise sich bereits die Formenverallgemeinerung des 16. Jahrhunderts meldet.

Ihre kräftigste Blüte entfaltete die deutsche Bildnerei des 15. Jahrhunderts jedoch unter Nürnbergs und Würzburgs Führung im reichen Frankenlande. In Nürnberg treten uns bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus zumeist noch Bildwerke ohne Meisternamen entgegen. Dann erst beginnt die Zeit der großen Meister, die die Nürnberger Kunst über die Schwelle des 16. Jahrhunderts hinübergeleiten. Die Einführung renaissancemäßiger Pilastereinfassungen bildet auch hier eine Grenzscheide. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ringt die Nürnberger Bildnerei noch mit der überlieferten Formensprache. Von den Nürnberger Kirchenpfortenbildwerken gehören die der Frauenkirche nach Graf Pückler dem Ende des ersten Jahrzehnts an. Dehio und andere meinen, wohl richtiger, daß sie noch vor 1400 entstanden seien. Jedenfalls stimmt der reiche, leider großenteils „verneuerte" bildnerische Schmuck der ganzen Vorhalle ein helles Loblied auf die Himmelskönigin an. Am wenigsten haben die Bildwerke der inneren Tür gelitten: die Darstellungen aus der Kindheit des Heilands im Bogenfeld, die heiligen Einzelgestalten im Gewände. Etwas handwerksmäßig ist alles behandelt; aber schon die Nacktheit des Christkindes kündigt das neue Jahrhundert an. Charakteristisch sind die vorgewölbten Schädel, die rundlich flachen Augenbrauen, die über die Brust gespannten, an den Körpern in schlichten Parallelfalten herabfallenden Gewänder. Aber auch in anderen Kirchen Nürnbergs läßt die Entwickelung der Steinbildnerei sich Schritt für Schritt verfolgen. Welche Wandlung hat sich von der frühen,

noch schematischen Grablegung in der Kapelle des Heiligengeist-Spitals bis zu der ofterwähnten, ohne besonderen Grund einem Meister Hans Decker zugeschriebenen überlebensgroßen Grablegung von 1446 in der Ägidienkirche vollzogen; hier tritt uns eine neue, selbstersonnene, geistvoll durchdachte Anordnung und in der Einzeldurchbildung ein eigener, wenn auch noch harter und herber Wirklichkeitssinn entgegen. Wie altertümlich befangen erscheint selbst noch der „Meister der Volkamerschen Verkündigung" (Abb. 69; um 1430), wenn man ihn dem Meister des Schmerzensmanns (um 1437) vom „Rieterschen Denkstein" im Peterschor der Sebalduskirche gegenüberstellt; und doch gehört auch dieser Schmerzensmann trotz des freieren Faltenflusses seines Hüfttuchs, trotz der natürlichen Bewegung seiner Arme, trotz der individuellen Züge seines schmalen, hageren Kopfes immer noch erst dem Übergang zum ausgebildeten Stil des 15. Jahrhunderts an. In der jüngeren Gruppe der Heimsuchung im Chorumgang der Sebalduskirche melden sich dann im willkürlichen Faltenwurf des Mantels der Maria bereits scharfe Winkel und „Faltenaugen". Wirklich auf „realistischem" Boden steht erst der lebensgroße Christophorus am Südturm derselben Kirche, der „Schlüsselfelderſche Christophorus" von 1442. Das breite, derbe Gesicht des Heiligen mit der gefurchten Stirn, der dicken Nase, den tiefliegenden Augen, die kräftig herausgearbeiteten Beinmuskeln, die natürlich, wenn auch plump fallenden Gewandfalten verkünden hier in der Tat eine neue Stellung des Künstlers zur Natur. Die „alte Richtung" aber vertritt noch nach der Mitte des Jahrhunderts der Meister der Pfeilerapostel im Schiff der Lorenzkirche, die mit der alten gotischen Ausschwingung nur in Einzelheiten eine realistische Durchbildung verbinden.



Abb. 69. Der Engel der Verkündigung. Bildwerk des „Meisters der Volkamerschen Verkündigung" in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

Denselben Weg geht die gleichzeitige Nürnberger Holzschnitzerei. Zu den ältesten Holzschnitzaltären Deutschlands gehört der Deokarus-Altar in der Lorenzkirche, der, wie Graf Pückler nachgewiesen, schon 1406 entstand. Das Schnitzwerk seines zweistöckigen Schreins knüpft an die Apostel der Jakobskirche (Bd. 3, S. 418) an. Oben thront Christus zwischen sechs stehenden Aposteln, unten sitzt der hl. Deokarus selbst in der Mitte der übrigen sechs. Die unbemalten Figuren sind teilweise vergoldet. Die großen Köpfe sind tüchtig modelliert, die Körperverhältnisse sind noch kurz und derb, in den Gewandfalten häufen sich enge, harte Parallelzüge. Auch die feine „Maria im Strahlenkranz" (um 1440) an einem der Chorpfeiler der Sebalduskirche steht in ihrem weich und schwer herabfließenden

Gewande noch auf dem älteren Boden; aber ihr Kopf und das nackte Kind sind bereits von neuem Leben erfüllt. An der Spitze der Nürnberger Flügelaltäre der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht der Katharinenaltar von 1453 im Chor der Sebalduskirche, dessen geschnitzte Darstellungen des Gebets und der Enthauptung der hl. Katharina die kecke Formen- und Bewegungssprache der neuen Richtung reden. Die hl. Katharina in der Pfarrkirche zu Schwabach (um 1450) zeigt vielleicht zum ersten Male die Prägung des neuen Nürnberger Frauentypus, den wir uns mit Graf Pücklers Worten vergegenwärtigen: „Das eirunde, etwas leere Gesicht auf dem fleischigen Halse, die langen dürren Hände, der Wurf des Mantels mit seinen brüchigen Querfalten — das alles wiederholt sich in den nächsten Jahrzehnten immer und immer wieder."

Unter den bekannten Nürnberger Malern, aus deren Werkstatt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Schnitzaltäre hervorgegangen, steht Michel Wolgemut (1434 bis 1519) obenan. Er pflegte das Schnitzwerk seiner Altäre selbst zu entwerfen und seine Ausführung zu überwachen. Bei aller Naturwahrheit, die sich in den Formen und Gebärden der bildnerischen Gestalten und Gruppen dieser Wolgemutschen Altäre ausspricht, erheben sie sich selten über eine steife, handwerksmäßige Trockenheit. Die hochköpfigen, matt blickenden Gestalten mit kleinen Mündern, aber dicken Lippen, werden von knitterigem Faltenwurf umhüllt. Der Schrein des Altarwerks von 1479 in der Marienkirche zu Zwickau enthält Maria auf dem Halbmond mit acht weiblichen Heiligen, vier zu jeder Seite. Das erheblich jüngere Altarwerk der Kreuzkapelle zu Nürnberg aber überläßt seinem Schrein schon die Gruppe der Beweinung Christi, die alle Vorzüge und Mängel der Wolgemutschen Werkstatt offenbart. Der Ausführung nach verrät das Bildwerk aller Wolgemutschen Altäre, deren Gemälde wir später kennenlernen werden, verschiedene Hände; aber nur das des Mittelschreins und der Staffel des Altars von 1507 in der Stadtkirche zu Schwabach erinnert in seinen lebendigen, schlanken Gestalten und seiner flott gebauschten Gewandung an die Kunstweise eines der berühmten Bildhauer dieser Zeit, des Veit Stoß.

Als Vorläufer der drei großen Nürnberger Bildhauer des 15. Jahrhunderts, Veit Stoß, Adam Krafft und Peter Vischer, ist neuerdings Simon Leinberger in Anspruch genommen worden, auf den schon Gümbel aufmerksam gemacht hatte. Daß er das Schnitzwerk für Herlins Georgsaltar in der Nördlinger Stadtkirche (um 1478) geschaffen (S. 109), mag man gelten lassen. Daß der Pfalzgraf ihn 1494 von Nürnberg nach Heidelberg rief, steht fest. Aber daß er Nikolaus von Leidens Schüler in Straßburg gewesen, daß er dessen Stil nach Nürnberg getragen und hier durch ihn auf die Frühzeit des Veit Stoß eingewirkt habe, sind nur Vermutungen Loßnitzers. Dieser schreibt ihm z. B. den Auferstandenen im Chorumgang der Sebalduskirche zu. Seine Gewandbehandlung kennzeichnet „die Neigung zu gehäuften Parallelfalten mit tiefen Unterschneidungen und breitem runden Rücken".

Veit Stoß ist der älteste der drei großen Nürnberger Bildhauer des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts. Daun, Loßnitzer und nochmals Daun haben sein Leben und seine Werke eingehend behandelt. Sokolowsky, Kupéra und Ptasnik haben seine Krakauer Zeit gewürdigt. Daß er 1533 in Nürnberg gestorben, steht fest. Wenn Neudörfer recht hätte, daß er ein Alter von 95 Jahren erreicht, müßte er 1438 geboren sein, woran Gümbel festhält. Wahrscheinlicher aber sind die Angaben, die ihn 1447 geboren sein lassen. Um seinen Geburtsort, der nicht überliefert ist, streiten sich Polen und Deutschland. Loßnitzer, dem auch Daun zustimmt, hat die deutsche Herkunft der Kunst des Meisters festgestellt. War er doch nachweislich

Nürnberger Bürger gewesen, als er 1477 nach Krakau übersiedelte, und läßt die vollendete Schnitzkunst, mit der er dort sofort auftrat, sich doch nur von der älteren oberdeutschen und Nürnberger Kunst, die wir kennengelernt haben, ableiten. Daß Stoß in der Tat von Nikolaus von Leiden beeinflußt worden, beweisen die steinernen Grabplatten, die er in Krakau schuf. Daß er diesen Einfluß aber schon in seiner Nürnberger Frühzeit durch Leinberger erfahren, wird nicht nachweisbar sein. Er könnte ihn auch auf dem Wege nach Krakau in Passau aufgenommen haben. Fast zwanzig Jahre blieb Stoß in Polen; 1496 kehrte er nach Nürnberg zurück, wo er eine große Werkstatt gründete und zahlreiche Gesellen beschäftigte.



Abb. 70. Veit Stoß: Holzschnitzaltar in der Marienkirche zu Krakau. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin.

Veit Stoß war nicht nur einer der bedeutendsten, sondern auch einer der vielseitigsten deutschen Künstler; er war nicht nur Holzschnitzer, sondern auch Steinhauer und Erzgießer; aber er war auch nicht nur Kupferstecher, sondern, wie Weizsäcker betont hat und von den meisten Stoß-Forschern zugegeben wird, zugleich auch Maler. Jedenfalls war er ein ganzer Künstler. Den menschlichen Körper kannte er gründlich. Seinen Köpfen wußte er innerhalb der Nürnberger Formensprache volkstümliches Eigenleben zu verleihen; die polnischen Typen, die er in Krakau vor sich hatte, unterschied er scharf von den deutschen seiner Heimat; eigenartig ist das üppige, lockig bewegte Bart- und Haupthaar seiner Männer; lang und knochig mit hervorgehobenen Gelenken sind die absichtlich vorgestreckten Hände seiner Männer und Frauen durchgebildet; von dem überreichen, manchmal als Lückenbüßer zur Ausfüllung leerer Stellen benutzten bauschigen, ja knitterigen Gewandwurf mit den ihm eigentümlichen „langgezogenen geknickten, rohrartigen Falten" befreite er sich erst in seinen letzten Schöpfungen. An organischem Zusammenschluß fehlt es seinen Kompositionen oft genug; dafür flößt er seinen einzelnen Gestalten aber ein leidenschaftliches, wenn auch mehr äußerliches als inneres Leben ein, das seinen Schöpfungen Unmittelbarkeit und Entschlossenheit verleiht.

Sein ältestes beglaubigtes Werk ist der Marienaltar (1477—89) in der Marienkirche zu Krakau (Abb. 70). Der Mittelschrein stellt in nahezu lebensgroßen Rundgestalten ohne Hintergrund den Tod der Gottesmutter dar; Maria bricht stehend in den Armen eines der

bärtigen, zum Teil heftig ausgebogenen Apostels zusammen. In der Höhe ist ihre Himmelfahrt und ihre Krönung gebildet. Einige der Apostel blicken empor; die Sterbende blickt keiner an. Die sechs Reliefs der inneren Flügel veranschaulichen die übrigen sechs „Freuden Mariä". Die zwölf Außenreliefs schildern das Leben Christi. Alles strahlt in reicher Vergoldung und Farbenpracht. Neben den Mängeln zeigt das Werk die Vorzüge des Meisters in hellstem Lichte. Veits erste beglaubigte Steinarbeit dagegen ist das 1492 vollendete, aus rot- und weißgeflecktem Marmor gearbeitete Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau. Unter einem spätgotischen, von acht Säulen getragenen Baldachin steht der Sarkophag, dessen Seiten mit bewegten Reliefdarstellungen leidtragender Wappenwächterpaare geschmückt sind; auf dem Sarkophag aber ruht die lebensvolle Bildnisgestalt des entschlafenen Königs mit der Krone auf dem ausdrucksvollen, leicht nach links gewandten Haupte; sein kühngeschwungener Herrschermantel ist stellenweise von knitterigen Falten durchzogen; das Ganze wirkt großzügig und vornehm.

In Krakau schuf Stoß 1493 auch die große rotmarmorne Grabtafel des Erzbischofs Olesnicki im Dom zu Gnesen. Unter dreiteiligem spätgotischen Baldachin scheint der Würdenträger dazustehen, hinter dem lang bekleidete kleine Engel in Schulterhöhe einen Vorhang halten. Das dritte rotmarmorne Prachtwerk des Meisters aber ist das Hochgrab Peters von Bnina in der Kathedrale zu Wloclawek. Auf der Deckplatte ruht auch hier der Verstorbene. Auf der Vorderwand der Tumba halten Chorknaben eine Inschrifttafel. Von den anderen Schöpfungen der Krakauer Werkstatt des Meisters sei hier nur noch die steinerne Reliefdarstellung des Heilands am Ölberg im Krakauer Nationalmuseum hervorgehoben, die eine ungewöhnlich malerische landschaftliche Auffassung verrät. Auf seine Kupferstiche, in denen Stoß seine ganze Eigenart und seine ganze Meisterschaft offenbart, kommen wir zurück (S 146).

Der großen Werkstatt, die Veit Stoß nach 1496 in Nürnberg unterhielt, entstammen zahlreiche Holzschnitzarbeiten und einige Steinbildwerke in den Kirchen und Sammlungen Nürnbergs und anderer fränkischen Städte. Als Bronzetafel des Meisters aus dieser Zeit ist das Grabrelief des Philipp Kallimachus in der Dominikanerkirche zu Krakau zu nennen, dessen renaissancemäßige Umrahmung angeblich aus der Vischerschen Werkstatt (S. 125) stammt. Der Verstorbene ist in sittenbildlicher Auffassung beim Versiegeln eines königlichen Schreibens packend lebensvoll wiedergegeben. Als Steinreliefs folgen (1499) die bewegten, überfüllten Darstellungen des Abendmahls, des Ölbergs und der Gefangennahme Christi im Chor der Sebalduskirche. Als großzügige Holzschnitzwerke mit brüchig-weichlichem Faltenwurf schließen sich diesen Reliefs die über ihnen angebrachten überlebensgroßen Standbilder des Schmerzensmanns und der Schmerzensmutter an. Auch der prachtvolle vergoldete Heiland am Kreuze auf dem Hochaltar der Lorenzkirche zu Nürnberg ist hier zu nennen.

Zwischen 1503 und 1510 entstand dann der vielbesprochene Schrein mit der Darstellung der Krönung Mariä zu dem Wolgemutschen Altar (1506—08) in der Stadtkirche zu Schwabach, an dem Stoß doch wohl noch mehr selbst gearbeitet als Wolgemut (S. 115). Von dem auseinandergenommenen Schnitzaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt aber wird nicht nur das große, pathetische, aber in seiner gedrängten Fülle ungeschickt angeordnete Hochrelief der Kreuzigung, sondern werden auch die Flügelgemälde aus der Kilianslegende trotz des Widerspruchs einiger Kenner gerade in ihrer herben zeichnerischen Art als eigenhändige Arbeit unseres Meisters anerkannt werden müssen. Von der herben, empfindungsvollen Farbengebung Stoß', die an seinen plastischen Bildwerken durch Übermalung verdorben zu

sein pflegt, geben gerade diese Gemälde uns eine richtige Vorstellung. Auch die Holzstandbilder der Maria und des Johannes neben dem erst später hinzugefügten Gekreuzigten am Hauptaltar der Sebalduskirche gehören in ihrer schmerzlichen Unruhe den Jahren 1507—08 an; und vor allem reiht sich der von Hermann Voß entdeckte, lebensgroß in Holz geschnitzte hl. Rochus in der Annunziata zu Florenz hier ein, den auch Loßnitzer als einen Höhepunkt Stoßscher Kunst bezeichnet.

Abb. 71. Der „englische Gruß" des Veit Stoß in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

Seit 1510 machen sich auch in Stoß' Werken die ersten leisen Renaissance-regungen geltend. Die Gewänder schmiegen sich den Körpern weicher und verständnisvoller an, die Köpfe werden tiefer und ruhiger im Ausdruck, die Gebärden schlichter und wahrer, die Gesamtumrisse geschlossener. Vor allem ist hier das mit des Meisters Zeichen und der Jahreszahl 1513 versehene Sandsteinrelief der Verkündigung in der Kirche zu Langenzenn zu nennen, das das Hereinschweben des Engels in das Gemach der Jungfrau mit neuzeitlicher Anschaulichkeit schildert. Im Jahre 1514 führte der Meister im kaiserlichen Auftrag einen Bronzeguß aus. Loßnitzer hat es wahrscheinlich gemacht, daß es sich um eins der Standbilder des berühmten Grabmals des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck gehandelt habe, und zwar denkt Loßnitzer an das des hl. Leopold, dessen feine, empfindungsvoll bewegte Hand schon an Stoß erinnert, Dann an die „Maria von Burgund", in deren Gewande die „geknickte, röhrenartige Falte" Stoßisch anmutet.

Endlich die Holzschnitzwerke seiner eigentlichen Spätzeit. Berühmt ist der „englische Gruß" (1517—18; Abb. 71) in der Nürnberger Lorenzkirche: in mächtigem, frei schwebendem Rosenkranz, in dem die Rundrahmen mit den Reliefs der sieben Freuden Marias ursprünglich in gleichen Abständen verteilt waren, steif nebeneinandergestellt die beiden

mächtigen, von leicht verhaltenem inneren Leben erfüllten Gestalten der Verkündigung. Berühmt ist aber auch der 1523 vollendete Altar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, dessen Mittelschrein die Anbetung des neugeborenen Heilandes in lebendig bewegten, mit echt Stoßschen Händen und Köpfen, aber schon ruhiger fließenden Gewändern versehenen Rundfiguren wiedergibt. Von des Meisters großen, in Holz geschnitzten Gestalten des „Gekreuzigten" wurde die des Germanischen Museums 1505 und 1510 für die Spitalskirche in Nürnberg ausgeführt. Der hagere nackte Körper ist mit vollem Naturverständnis durchgeführt, und das dornenbekrönte geneigte Haupt ist von dem echtesten körperlichen Schmerzensausdruck erfüllt. Den geöffneten Lippen scheint gerade der letzte Atem zu entfliehen. Den allerletzten, schon von Dürers Meßkunst beeinflußten Stil des Meisters aber zeigt die Gestalt des Gekreuzigten von 1520 auf dem Hochaltar der Sebalduskirche. Alle Reste gotischen Empfindens sind hier überwunden, die Formen sind wahr und schlicht durchgebildet, der Schmerzensausdruck ist durch Hoheit verklärt. „Es ist der schöne, erhabene verscheidende Gottmensch der Renaissance" (Loßnitzer).



Abb. 72. Männer mit Kreuzigungswerkzeugen vom Schreyerschen Grabmal an der Sebalduskirche zu Nürnberg. Steinrelief von Adam Krafft. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin. (Zu S. 121.)

Von Veits Söhnen interessiert uns besonders der älteste, Stanislaus Stoß, der, um 1464 geboren, des Vaters Werkstatt in Krakau, wo er seit 1505 genannt wird, mit zunehmender Renaissance-Empfindung weiterführte, 1527 aber zu seinem alten Vater nach Nürnberg zog, wo er gegen 1530 starb. Der Stanislausaltar in der Marienkirche (um 1515) und der Johannisaltar (1518) in der Florianskapelle zu Krakau sind seine Hauptwerke. Die Umrahmung des Johannisaltars zeigt den „Baumstil" der spätesten Gotik; aber die Bauten des Hintergrundes tragen zum Teil schon die Renaissanceformen, die um diese Zeit geradeswegs von Italien nach Polen eingeführt wurden.

Der zweite große Nürnberger Bildhauer des 15. Jahrhunderts ist Adam Krafft, ein Meister, der ausschließlich Steinbildner war. Namentlich Daun und Dorothea Stern haben

seine Tätigkeit zusammenfassend geschildert. Geyers Untersuchungen aber haben seine Schöpfungen von einer unmöglichen Zeitfolge befreit. Die Kunst Adam Kraffts wächst offensichtlich aus dem Handwerk hervor; etwas Erdenschwere bleibt ihr eigen, auch wo sie ihre Schwingen zu hohen Flügen entfaltet; etwas Mittelalterlich-Stumpfes behält sie, auch wo Natur- und Schönheitsgefühl sie dem Ewiggültigen nähern. Aus entschieden spätgotischen Anfängen ringt sie sich zur Renaissance-Empfindung durch, ohne sich die Zierformen der Renaissance anzueignen. Deutsch, ja nürnbergisch ist sie mit jeder Faser ihrer Wurzeln; selbst erfunden und selbst empfunden ist fast jede ihrer Darstellungen; der gekünstelte Faltenwurf der gleichzeitigen Bildschnitzerei liegt ihr ebenso fern wie jede Übertreibung des Ausdrucks und der Bewegung; kraft- und maßvoll zugleich, kommt sie vom Herzen und spricht zu unserem Herzen. Krafft ist zwischen 1455 und 1460 in Nürnberg geboren und, nach Bauchs Berechnung, 1509 in Schwabach gestorben. Seine Lehrer kennen wir nicht. Sein frühestes, beglaubigtes Werk ist das berühmte Schreyersche Grabmal (1490—92) an der Außenseite der Sebalduskirche. Die große vierteilige, links und rechts stumpfwinklig vorspringende Reliefdarstellung ist in eine große, den ganzen Grund füllende, aber räumlich nicht geklärte Landschaft



Abb. 73. Mittelstück des Sakramentshauses von Adam Krafft in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin.

verlegt (Abb. 72). Alle Vorgänge von der Kreuztragung bis zur Auferstehung sind untergebracht; alles ist in seiner Fülle mehr malerisch als plastisch gesehen, alles aber aufs ergreifendste veranschaulicht, durchgeistigt und beseelt. Zwischen 1493 und 1496 schuf Krafft sein zweites Hauptwerk, das berühmte „Sakramentshäuschen“ der Lorenzkirche. Es handelte sich darum, dem Hostienbehälter eine kostbare Hülle zu verschaffen. In der Ausgestaltung dieses an einen Kirchenpfeiler angelehnten Gehäuses war das Ulmer Sakramentshäuschen vorausgegangen. Kraffts Meisterwerk in Nürnberg ist wie eine schlanke, in ihrer umgebogenen Spitze über das Reich des Stofflichen hinausstrebende Kirchturmpyramide gestaltet. Den Sockel tragen die lebensgroßen Bildnisgestalten des Meisters und seiner Gesellen. Der reiche Bildschmuck der übrigen Stockwerke, der in der Gestalt des siegreichen Heilands gipfelt, bezieht sich auf das Sakrament des Abendmahls und die Leidensgeschichte Christi (Abb. 73). Die Weiterentwickelung des Meisters läßt sich besonders in einigen kirchlichen Gedächtnistafeln verfolgen. Die Pergenstörfferſche Denktafel von 1498 mit der Schutzmantelmadonna und die Rebecksche von 1500 mit der Krönung Mariä schmücken die Frauenkirche, die Landauersche Grabtafel von 1503 aber, die Maria in der Herrlichkeit zeigt, hängt in der Ägidienkirche zu Nürnberg. Schon in der Folge dieser Werke läßt sich die Reinigung und Beruhigung der Krafftschen Formensprache beobachten. Das Karsdörfersche Kreuztragungsrelief von 1506 in der Sebalduskirche aber ordnet seine glatter umrissenen Gestalten immer noch einer hochansteigenden Landschaft ein.

Die Hauptwerke der Spätzeit Kraffts, an denen er von 1505 bis 1508 arbeitete, sind die sieben Leidensstationen auf dem Wege zum Johannesfriedhof in Nürnberg, deren irrtümliche Deutung als Jugendwerke des Meisters seine ganze Stilentwickelung zu einem Rätsel gemacht hatte. Gerade in ihnen tritt die neuzeitliche Beruhigung und Klärung der Körperformen, tritt der rein bildnerische Reliefstil ohne malerische Gründe, tritt die maßvoll verhaltene Leidenschaft im seelischen Ausdruck in ihr Recht. Die „sieben Fälle“ des Heilands unter der Last seines Kreuzes sind in den Relieftafeln der sieben Steinpfeiler dargestellt, die an der Straße stehen. Sechs von ihnen, die draußen durch Nachbildungen ersetzt worden, sind ins Germanische Museum gekommen. Nur der „vierte Fall“ mit dem Schweißtuch der Veronika befindet sich noch in einer Hauswand der Burgsteinerstraße. Mit erstaunlicher Erfindungsgabe hat der Meister den gleichen Gegenstand sechsmal neugestaltet. Der klassische Reliefstil bewegt sich in zwei oder drei Schichten fast ohne Hintergrundsangaben vom Flachrelief durchs Hochrelief zu der annähernden Rundbildnerei des Vordergrundes. Trotz aller Verwitterung und Erneuerung erkennt man immer noch die Kraft der gedrungenen Einzelgestalten, die sprechende Anschaulichkeit des dargestellten Augenblicks, den ruhigen Fluß der Gewänder, den Empfindungsadel in den Köpfen der Freunde, den Haß in den maßvoll verzerrten Mienen der Widersacher des Erlösers. Und wieviel Hoheit, Schmerz, Erbarmen und Jammer spiegeln sich in seinem eigenen Antlitz wider! Wie mächtig wendet er sich auf der Darstellung der dritten Station zu den Frauen Jerusalems um (Abb. 74), wie jämmerlich ist er auf der sechsten der Länge nach unter seinem Kreuze hingestürzt! Auf dem Relief an der Kirchhofsmauer aber ist bereits die Pflege seines Leichnams dargestellt. Die leider sehr verkümmerten Reste der Kreuzigungsgruppe vom Kirchhof selbst sind jetzt im Hofe des Heiligengeistspitals zu Nürnberg aufgestellt.

Das letzte Werk des Meisters ist die aus 16 Rundfiguren zusammengesetzte Grablegung Christi von 1508 in der Holzschuher-Kapelle des Johannesfriedhofs. Die Gestalt des toten

Heilands, den Nikodemus und Joseph in den Sarg legen, bezeichnet in ihrer geschmeidigen Körperlichkeit und dem verklärten Friedensausdruck des Antlitzes den Höhepunkt anatomischen Verständnisses und edler Beseelung im Schaffen des Meisters. Die Gestalten und Köpfe der um den heiligen Leichnam bemühten Leidtragenden aber weisen schon in der gleichmäßigen Leerheit ihrer Typen und in der Wiederholung früherer Motive des Meisters auf Gesellenhände hin.

Von den übrigen Werken, die mit Krafft oder seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden, kommen besonders einige Sakramentshäuschen fränkischer Kirchen in Betracht. Am



Abb. 74. Die dritte Station von Adam Kraffts „Schmerzensweg". Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. (Zu S. 121.)

meisten Anspruch, als Arbeit seiner Werkstatt angesehen zu werden, hat das Sakramentshäuschen zu Kalchreuth (1498); das von Heilsbronn (1515) mag als Schularbeit gelten; das von Schwabach (1505) aber scheint, obgleich der Meister in Schwabach gestorben sein soll, nur entfernt mit seiner Schule zusammenzuhängen. Kraffts Tod bezeichnete auch das Ende seiner Richtung, einer urdeutschen Eigenrichtung der Steinbildnerei, die er bis zu der Grenze geführt hatte, wo fremde Einflüsse sie in neue Bahnen leiteten.

Als dritter im Bunde schließt der große Erzbildner **Peter Vischer** der Ältere (um 1455—1529) sich an Stoß und Krafft an. Das edle Material, in dem er arbeitete, und die reine künstlerische Formensprache, die er beherrschte, haben ihm den größten Namen unter allen deutschen Bildhauern der älteren Zeit verliehen. Übrigens war er ein Glied einer bekannten, in drei Geschlechtern tätigen Rotgießerfamilie. Sein Vater, Hermann Vischer

der Ältere (um 1430—87), war der Begründer und erste Leiter der berühmten Nürnberger Werkstatt. Von den Söhnen Peter Vischers aber haben wenigstens die drei ältesten, Hermann Vischer der Jüngere (um 1486—1516), Peter Vischer der Jüngere (1487—1528) und Hans Vischer (um 1488 bis nach 1549) unter seiner Leitung selbstschöpferisch gewirkt. Der ältere Peter Vischer wurde 1487 Meister und starb 1529 in Nürnberg. Das erschöpfend zusammenfassende Werk über die Vischersche Werkstatt, über die nach Lübke, Bode, Bergau, Buchner und Seeger namentlich Weizsäcker, Daun, Ludwig Justi, Simon, Alexander Mayer und Stierling, unter sich nicht immer einig, feinsinnige Untersuchungen veröffentlicht haben, ist noch nicht geschrieben. Gewiß ist, daß sich in der Werkstatt Peter Vischers des Älteren nach 1505 der Übergang von der Gotik zur Renaissance vollzogen hat; und gewiß ist, daß sein Sohn Peter Vischer der Jüngere 1507—08 und daß sein Sohn Hermann Vischer der Jüngere 1515—16 in Oberitalien gewesen. Unwahrscheinlich aber bleibt, daß Peter Vischer der Ältere selbst, wie Weizsäcker und Mayer annehmen, in seinen reifsten Jahren noch seine Gießhütte verlassen hat, um nach Italien zu pilgern. Die Kenntnis der italienischen Renaissanceformen kann der Vischerschen Werkstatt bis zur Rückkehr der jüngeren Meister nur durch den venezianischen Maler Jacopo de' Barbari, der um 1500 in Nürnberg wohnte, und durch Kupferstiche übermittelt worden sein; und die köstlichen Sockelgestalten des Nürnberger Sebaldusgrabes (S. 126), die unmittelbar an Vorbilder der Lombardi in Venedig anknüpfen, können nicht von Peter Vischer dem Älteren selbst, sondern nur von einem seiner Söhne entworfen sein. In der Tat hat Stierling durchaus glaubhaft gemacht, daß diese anmutigen Phantasiegebilde, wie die meisten der neuzeitlichen Teile des Denkmals, nicht nur die vier Leuchterweibchen, sondern im wesentlichen auch die berühmten vier Seitenreliefs auf Peter Vischer den Jüngeren zurückgehen, der nach seiner Rückkehr aus Italien 1508 gotische Sockelteile im Tonmodell herausschnitt und durch seine Renaissanceschöpfung ersetzte. Die Einschnitte sind noch bemerkbar. Im übrigen geht die Formensprache der ganzen Vischerschen Werkstatt von einer frei behandelten Spätgotik aus, die in den Köpfen nach Leben und Ausdruck strebt, im Faltenwurf der Gewänder aber die brüchige Eckigkeit doch schon aus sich heraus zu überwinden sucht. Seit 1505 mehren sich die renaissancemäßigen Zutaten. Erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aber ging die Werkstatt zu der antikisierenden Gewandbehandlung über, die zu den Kennzeichen der „deutschen Renaissance" gehört. Peter Vischer der Ältere selbst erscheint uns zunächst als der selbständige deutsche Künstler des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts.

Von Hermann Vischer dem Älteren hat sich nur ein beglaubigtes Werk erhalten, das mit derbem Bildwerk geschmückte Taufbecken von 1457 in der Pfarrkirche zu Wittenberg: auf reichem spätgotischen Fußgestell ein achtseitiger Kessel, an dessen vier Pfeilern vier der Apostel stehen, während die anderen acht, gedrungener und trockener, in halb erhabener Arbeit an den acht Seiten des Beckens angebracht sind. Eine frühere Arbeit der gleichen Hand glauben einige Forscher in dem runden Taufbecken der Sebalduskirche in Nürnberg zu erkennen, dessen Heiligengestalten unter spätgotischen Kielbogen-Blendarkaden stehen. Die übrigen erhaltenen größeren Werke der Vischerschen Werkstatt sind ausschließlich Grabdenkmäler. Gerade für diese Gattung von Kunstwerken wurde die Vischersche Gießhütte von einem großen Teile Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer in Anspruch genommen; und es finden sich Grabmäler jeder Art unter ihnen, von den einfachen Messingplatten mit der flach eingravierten Gestalt des Verstorbenen bis zu den Erzgußplatten, die mit Flach- und

Hochreliefffiguren geschmückt sind, und bis zu den reich ausgestatteten Hochgräbern, auf denen die Gestalt des Verstorbenen liegt. Daß die ältesten Grabplatten der Vischerschen Werkstatt noch auf Hermann den Älteren zurückgehen, ist ebenso selbstverständlich, wie daß die nach 1487 entstandenen von Peter herrühren. Die Grenze ist meist nur mit dem Gefühl zu ziehen, zumal die Bildnisplatten oft schon zu Lebzeiten der Besteller, oft erst lange nach deren Tode angefertigt wurden. Dem älteren Hermann Vischer hat man von den Messing-Grabplatten, aus deren eigentlicher Umrißzeichnung höchstens die Köpfe in halb erhabener Arbeit hervortreten, z. B. die architektonisch reich verzierten Platten des Johann von Deher (gest. 1455) im Dom zu Fürstenwalde und des Peter Novag (gest. 1456) im Dom zu Breslau, zugeschrieben. Von den eigentlichen Erzreliefbildnissen gehört Hermann dem Älteren vielleicht noch die schlicht gotisch umrahmte, würdevoll dastehende, aber noch schwerfällig und gedrungen durchgebildete Gestalt des Bischofs Georg I. im Bamberger Dom. Das Hochgrab des 1428 gestorbenen Friedrich des Streitbaren im Dom zu Meißen (um 1450), dessen Grabplatten Donadini herausgegeben hat, aber geht überhaupt nicht auf die Vischersche Werkstatt zurück; und auch die Umrißbilder der Erztafeln Friedrichs des Guten (gest. 1464) im Meißener und Dietrichs III. (gest. 1466) im Nürnberger Dom sind zweifelhaften Ursprungs.

Peter Vischer der Ältere schloß sich anfangs eng an den Stil und die Entwürfe seines Vaters an, hat aber, wie namentlich Simon und Stierling gezeigt, später auch oft genug nach Entwürfen anderer gearbeitet oder Einzelmotive vorhandenen Griffelkunstblättern des Meisters E. S., Dürers und anderer entlehnt. Sein nicht ausgeführter gotischer Entwurf in Wien von 1488 zu einem Sebaldusdenkmal knüpft, wie Detloff gezeigt hat, unmittelbar an die Art seines Vaters an. Seit 1487 läßt sich seine eigene Entwickelung einigermaßen deutlich verfolgen. Als das älteste beglaubigte Werk des Meisters kann das herb gezeichnete, aber kräftig gegossene und fein nachgestichelte Erzbild Ottos IV. von Henneberg in der Stadtkirche zu Römhild angesprochen werden. Der Dargestellte starb freilich erst 1502; aber er hatte sein Grabbild nachweislich schon 1487 bei Vischer bestellt. Bemerkenswert ist, daß das Kopfkissen hinter den stehend dargestellten Gestalten (S. 112) in der Vischerschen Werkstatt von Anfang an nur noch ausnahmsweise vorkommt, dafür aber seit 1490 das an sich ebenfalls stilwidrige Motiv des hinter dem liegend Gedachten, aber stehend Dargestellten aufgehängten Teppichs auftaucht, das nahezu zwanzig Jahre maßgebend bleibt: so schon auf der nur mit eingegrabener Zeichnung verzierten Grabtafel des Lukas Gorka (gest. 1475) im Dom zu Posen, die mit der Grabtafel Uriel Gorkas (gest. 1498) in derselben Kirche nicht nur die Technik, sondern auch den reichen gotischen Architekturhintergrund teilt, den Mayer aus Lübecker Grabplatten ableitet. Im Flachrelief aber ist Vischers Platte des Domherrn Lubranski (gest. 1499) ebendort ausgeführt.

Einige Hauptwerke Peter Vischers gehören der Mitte der neunziger Jahre an: vor allem im Dom zu Magdeburg das 1494 bestellte, 1495 vollendete großartige Hochgrab des Erzbischofs Ernst. Hier stehen wir fraglos der eigenen Schöpfung eines großen Meisters gegenüber (Abb. 75). Die prächtige, ausdrucksvolle Gestalt mit dem edlen Kopfe und dem ruhig fließenden Gewande ruht in voller Rundung auf einem Sarkophag, an dessen Langseiten je sechs in spätgotischem Zierwerk stehende Apostel, an dessen Schmalseiten der hl. Mauritius und der hl. Stephanus Wache halten. Das Haupt des Erzbischofs ruht hier allerdings nach alter Art noch auf einem Kissen, während der reiche gotische Baldachin über ihm sich bemüht, die liegende Stellung in eine stehende zu verwandeln. Kraftvoll gedrungen,

ganze Persönlichkeiten, stehen die Apostel und Heiligen der Grabmal Wände da. Das ganze Werk, das Peter Vischer mit seinem vollen Namen bezeichnet hat, gehört in seiner herben spätgotischen Kraft zu den charaktervollsten Eigenschöpfungen der deutschen Kunstgeschichte. Im Dom zu Meißen befindet sich vom Jahre 1495 das noch altertümlich strenge Grabbild des Kurfürsten Ernst, der das Schwert mit beiden Händen hält. Der Dom von Breslau aber besitzt die schöne eherne Grabtafel des Bischofs Johannes IV., die den vollen Namen des Meisters mit der Jahreszahl 1496 trägt. Das Ganze ist als hingelegtes, mit Heiligenstandbildern eingefaßtes gotisches Kirchenportal gedacht, in dem der Bischof auf einem Löwen steht. Die Gestalt des Jüngers Johannes ist einem Stiche des Meisters E. S. (S. 87) entlehnt.

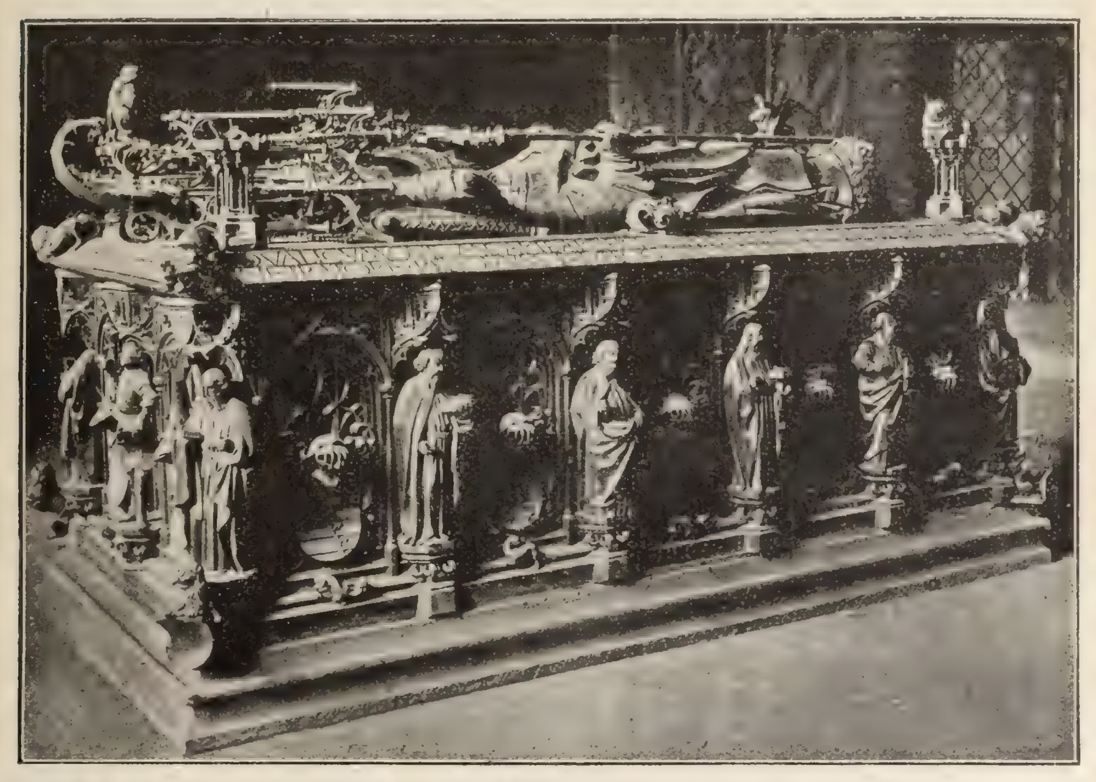
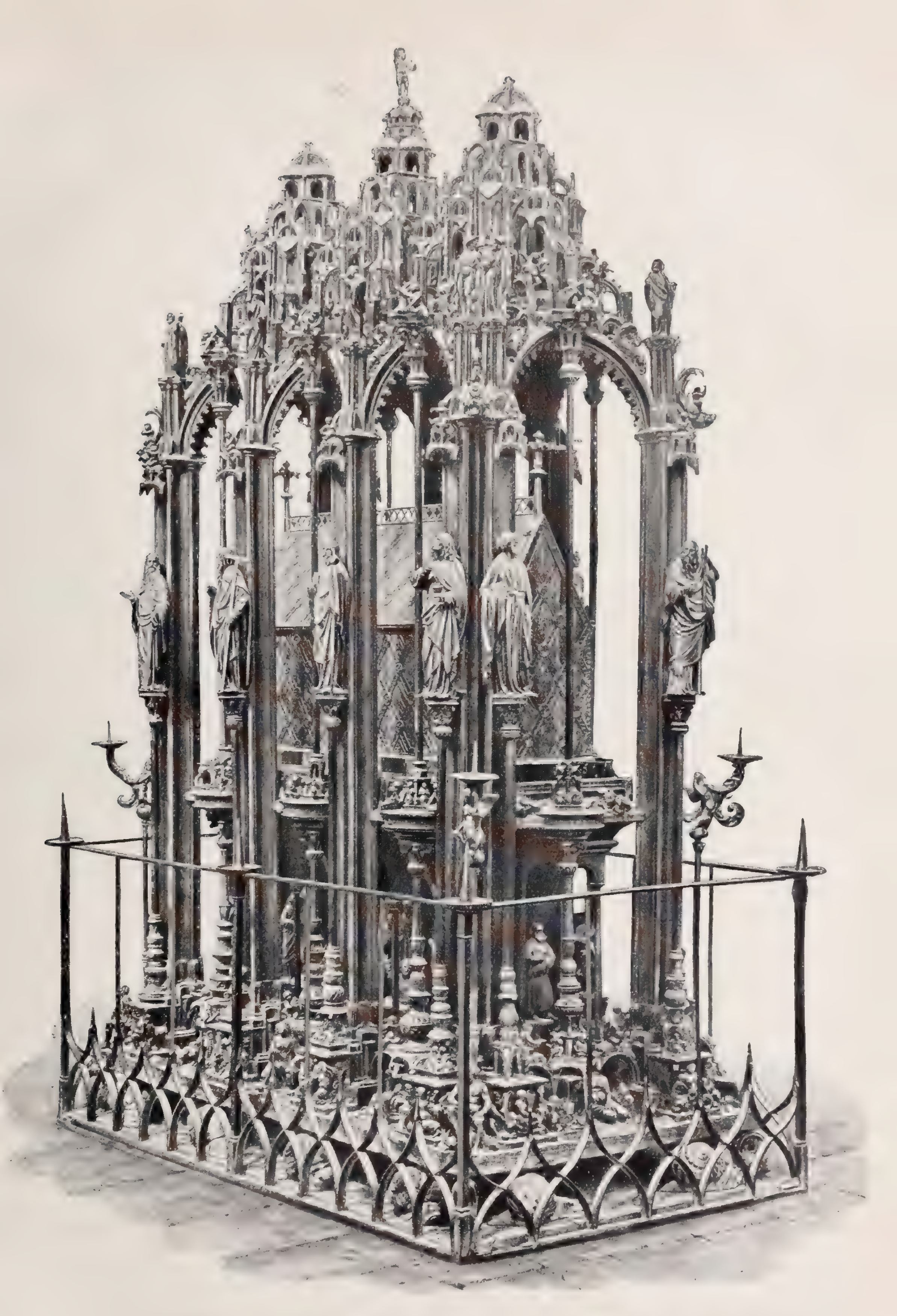


Abb. 75. Peter Vischers Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg. Nach Photographie.

Nach 1500 durchweht auch die Grabplatten der Vischerschen Werkstatt sofort ein Hauch des neuen Lebens. Der Raum, in den man über dem Vorhang blickt, wird immer perspektivischer ausgebildet, der Rand immer mehr als Rankenwerk gestaltet, in das sich, obgleich es noch gotisch empfunden ist, allmählich kleine Liebesgötter und andere Renaissancefiguren mischen. In bezug auf die perspektivische Raumausbildung sind die Grabtafel Albrechts des Beherzten im Dom zu Meißen (gest. 1500) und die Grabplatte eines jungen Ritters aus der Familie Salomon (um 1504) im Dom zu Krakau, in bezug auf die Ausbildung des Rankenwerks sind die Umrahmungen der Grabplatte der Herzogin Sophie von 1504 in der Marienkirche zu Torgau, die Jacopo de' Barbari „visiert“ hatte, und die herrliche, an klassischer Reinheit und innerer Lebensfülle einzige Brustbildplatte des Johann von Heringen (gest. 1510) im Kreuzgang des Erfurter Domes maßgebend. Zu den schönsten gravierten

Vischerschen Platten der Art gehören die der Herzogin Amalie von Bayern (gest. 1502), der Herzogin Sidonie (gest. 1510) und des Herzogs Friedrich (gest. 1510) im Dom zu Meißen. Inwieweit Buchner recht hatte, die Platten dieser Art mit Hermann Vischer dem Jüngeren und durch diesen mit Dürer in Verbindung zu bringen, müssen wir, wie so manche kunstgeschichtliche Vermutungen, dahingestellt sein lassen. Als die edelsten Vischerschen Flachreliefplatten dieses Zeitraums aber erscheinen die schon halb renaissancemäßig eingefaßten Grabtafeln Peter Salomons in der Marienkirche und Peter Kmitas im Dom zu Krakau. Den beiden einander ähnlichen Grabtafeln aber, deren eine, in der Stiftskirche zu Hechingen, den Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern mit seiner Gemahlin, deren andere, in der Kirche zu Römhild, den Grafen Hermann VIII. von Henneberg mit seiner Gattin Elisabeth von Brandenburg darstellt, liegt eine Zeichnung Dürers von 1519 zugrunde. Einander wirklich zugewandt, stehen die Paare voll edler Natürlichkeit da. In das Maßwerk des Kleeblattbogens, unter dem sie stehen, mischen sich kleine nackte Knäbchen.

Das Hauptwerk aber, durch das Vischer sich den größten Künstlern anreiht, bleibt das Sebaldusgrab (Taf. 20) in Nürnberg, das dreibogige, baldachinartige Gehäuse für den alten silbernen Sarkophag des Heiligen im Chor der ihm geweihten Kirche. Das Heiligtum des Sebaldus ist zu einem Heiligtum der deutschen Kunst geworden. Inschriften besagen, daß Peter Vischer das Werk 1508 begonnen, 1509 fortgesetzt, 1519 mit seinen Söhnen vollendet habe. Jede der Langseiten des Untersatzes ist mit zwei feinfühligen Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückt. Dargestellt ist, wie Sebaldus Scheiten von Eiszapfen ein wärmendes Feuer entlockt und wie er einem Blinden das Augenlicht zurückgibt, wie er einem leeren Weinkrug das stärkende Labsal entquellen und wie er einen Spötter vom Erdboden verschlingen läßt: alles so anschaulich und lebendig, aber auch so schlicht und formenrein, wie deutsche Hände bisher noch nie etwas geschaffen hatten. Jede Schmalseite des Untersatzes schmückt ein ehernes Standbild: die Westseite das des hl. Sebaldus, die Ostseite das des Meisters selbst im Schurzfell. Ist jenes, wenn es auch die Züge Sebald Schreyers trägt, eine edelherbe Idealgestalt von stiller Größe, so ist dieses eine schlichte Bildnisfigur von unmittelbarster Überzeugungskraft. Reich und malerisch aber wirkt das Gehäuse, das von drei offenen Spitzbogen emporsteigt und von drei kuppelartigen Turmpyramiden überdacht wird. Seine Baldachingestalt führt Stierling auf die zerstörter Papstgräber in Avignon zurück. Vor den scharfgegliederten gotischen Pfeilern entwickeln sich schon renaissancemäßig gebildete Kandelaber, auf deren Kopfstücken die berühmten schlanken Apostel stehen, die in dem Adel ihrer Kopfbildung und in der freien Breite ihres Gewänderfalls bereits an italienische Vorbilder erinnern. Auf der höchsten Spitze der mittleren Turmpyramide steht der (erneuerte) Jesusknabe. Auf der Höhe der Hauptpfeiler ragen gewichtige Gestalten des alten Bundes. Höchste künstlerische Kraft spricht sich in den schlanken, temperamentvollen Prophetengestalten aus. Nicht zu zählen aber sind die der „christlichen Mythologie" des Mittelalters wie dem wiedergeborenen Altertum der damaligen Neuzeit entlehnten kleinen Gestalten von Göttern und Halbgöttern, von Kentauren, Tritonen, Sirenen und Nereïden, von Löwen, Vögeln, Delphinen und anderen Tieren, die sich in den Rund- und Reliefbildern des Sockels und aller Absätze des reichen Aufbaues bewegen. Steht doch der ganze Bau auf Füßen, die als Schneckenhäuser mit ihren davonkriechenden Insassen gebildet sind. Werden die vier zierlichen wirklichen Eckleuchter doch von nahezu schwebenden Flügelsirenen gehalten. Tummeln nackte Knäbchen sich doch auf den Spitzen der Baldachine über den Aposteln und auf den



Taf. 20. Peter Vischers Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg.

Nach Seemanns „Wandbildern“.



a

b

Taf. 21. Peter Vischers Erzfiguren König Arthurs (a) und König Theoderichs (b) vom Grabmal Kaiser Maximilians I. in Innsbruck.

Nach Photographie.

Kandelabertellern neben dem Sarkophage. Die feierlichste Erhabenheit und die lieblichste Tollheit, der irdischste Wirklichkeitssinn und die märchenhafteste Laune kommen an diesem Denkmal zu ihrem Recht. Gotisch ist sein Gesamteindruck; doch mischen sich einige romanische Motive und zahlreiche Renaissancezüge hinein. Strenges Stilgefühl ist hier nicht zu suchen. Aber wie alle diese spielenden Einzelheiten zu einem edlen Gesamtbau zusammengeschlossen sind, das ist, abgesehen von dem späteren Eingriff Peters des Jüngeren (S. 124), doch die Tat eines starken, zielbewußten Künstlerwillens. Daß dieser Künstlerwille der des alten Peter Vischer war, versteht sich schon nach den Inschriften des Werkes von selbst; daß im einzelnen aber seine Söhne eine Reihe der Bildwerke geschaffen haben, ist nach der Inschrift von 1519 ebenfalls unzweifelhaft. Die Grenze zu ziehen, ist bis jetzt nicht völlig geglückt. Doch haben Stierlings Untersuchungen klärend eingegriffen. Daß die Überlieferung recht hat, die Hermann Vischer dem Jüngeren das Standbild des Bartholomäus zuschreibt, ist durchaus wahrscheinlich. Vielleicht hat Hermann auch einige der übrigen Apostelgestalten geschaffen. Daß Peter Vischer dem Jüngeren, wie schon Seeger annahm und Stierling neu begründet hat, ein Hauptanteil an dem Bildschmuck gebührt, stellt sich immer deutlicher heraus. Zwei der Kardinaltugenden, die der Mäßigkeit und Klugheit, gab selbst Weizsäcker ihm. Von den vier Reliefbildern, die der alte Meister doch angeordnet haben wird, zeigt nur das der Bestrafung des Stifters nicht die freie Art des jüngeren Peter. Sicher von der Hand des alten Peter aber sind unserer Ansicht nach die Standbilder des Sebaldus und des Meisters selbst; und am wahrscheinlichsten bleibt es auch, daß die Propheten und die Apostelgestalten wenigstens vom alten Meister entworfen worden. Die ausführenden Hände seiner Söhne mögen seine Entwürfe dann im einzelnen umgemodelt und neuzeitlicher gestaltet haben.

Die mächtigsten rundplastischen Gestalten, die aus der Vischerschen Werkstatt hervorgegangen, sind die 1513 bestellten und ausgeführten überlebensgroßen, in ihren Körperverhältnissen und ihren Bewegungen voll verstandenen Bronzestandbilder des Königs Arthur von England und des alten Gotenkönigs Theoderich vom Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck (Taf. 21). Das ganze Werk, an dem verschiedene Meister tätig gewesen, werden wir später kennenlernen. Die genannten beiden geharnischten und gehelmten Rittergestalten aber erscheinen in ihrer freien Meisterschaft ganz von dem Können des Altmeisters erfüllt. Wir sehen auch keinen Grund, mit Seeger den ganzen König Arthur dem jüngeren Peter Vischer zuzuschreiben, wenngleich wir dessen Mitarbeit gerade in der reichen, renaissancemäßigen Verzierung des Panzers erkennen mögen.

Ähnlich verhält es sich mit den großen Grabplatten, die nach der Vollendung des Sebaldusgrabes noch aus der Vischerschen Werkstatt in Nürnberg hervorgingen. Jetzt erst tritt der wirkliche Renaissanceaufbau mit gefüllten Pilastern, Rundbogen und Architraven in seine Rechte; und jetzt erst fangen die Formen des Nackten wie der Gewänder an, sich wirklich zu glätten und dementsprechend auch zu verallgemeinern. Hierher gehören, außer manchem anderen, im Dom zu Regensburg die Denkplatte der Frau Margarete Tucher von 1521 mit dem Relief der Begegnung des Heilands mit dem kananäischen Weibe, hierher in der Ägidienkirche zu Nürnberg das Denkmal der Eißenschen Ehegatten von 1522 mit der figurenreichen Beweinung Christi, hierher im Dom zu Berlin die untere, den Kurfürsten Joachim darstellende Platte (1522) des erst nach des Alten Tode von Hans Vischer vollendeten Doppelgrabmals der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I., hierher in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das Grabmal des Kardinals Albrecht von Mainz von 1525 und hierher in

der Stadtkirche zu Wittenberg das Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen von 1527. Für diese Platten von 1525 und 1527 ist es urkundlich erwiesen, daß Peter Vischer der Jüngere, für die Grabplatte Johanns des Beständigen in Wittenberg, die eine genaue Nachbildung jener Friedrichs des Weisen ist, ist es inschriftlich (H. V.) beglaubigt, daß Hans Vischer sie ausgeführt hat. Wie weit der alte Vischer an Werken dieser Art noch mitgearbeitet, läßt sich nicht sagen. Auf Peter Vischers des Jüngeren und Hans Vischers eigene Arbeiten kommen wir zurück. Des Vaters Ruhm wird auch in Zukunft durch den seiner tüchtigen Söhne nicht verdunkelt werden.

In Unterfranken, namentlich in Würzburg, dessen Bildhauerei Pinder vorzüglich behandelt hat, vollzog sich, wie in Bamberg, bis zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts der Umschwung zur Naturnähe und innerhalb dieser vom weichen zum eckigen Gewandstil vorzugsweise an Werken handwerksmäßiger Art. Höheren Kunstwert haben in der Baubildnerei Würzburgs aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts vor allem die drei Bogenfeld-Reliefs der spätgotischen Marienkapelle (Bd. 3, S. 413—419), von denen das nördliche, das die Verkündigung mit wunderlieblichen Gestalten in malerisch-räumlicher Auffassung veranschaulicht, auch wohl das jüngste ist. In der Grabbildnerei dieser Gegenden, die Börger und Bruhns eingehend untersucht haben, aber sei aus dieser Frühzeit nur die bildnisähnliche Grabplatte des Bischofs Johann von Braun (gest. 1440) im Würzburger Dom hervorgehoben.

Erst mit Tilman (Dill) Riemenschneider taucht in der weinfrohen Mainstadt 1485 ein Künstler von Gottes Gnaden auf, der die niederfränkische Bildnerei bis über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus beherrscht, ohne die spätgotisch-herbe Formensprache des 15. Jahrhunderts zu verleugnen. Freilich ist er weicher und ruhiger als seine etwas älteren Zeitgenossen in Nürnberg, freilich bringt er unter dem reichen Faltenwurf der Gewänder die Körperformen seiner schlanken Gestalten besser zur Geltung, verleiht er ihren Köpfen und Händen eine geschmeidiger belebte Oberfläche als die meisten von ihnen; aber über eine gewisse Steifheit und Befangenheit der Haltung und Bewegung kommt auch er noch nicht hinaus; episch-flüssig oder dramatisch-packend zu erzählen, ist seine Sache in der Regel nicht; und seine Einzelgestalten geben sich bis zuletzt der „gotischen Biegung" hin, die sie allerdings der natürlichen Belebung der Stellung durch Spielbein und Standbein anzupassen wissen. Unverkennbar sind seine hartknochig geschnittenen, von Haarsträhnen oder Locken umwallten Männerköpfe, die einander ähnlich sehen wie Köpfe von Brüdern. Ein Hauptreiz seiner Kunst aber liegt in dem innigen, mehr leidvoll als freudvoll bewegten Seelenleben, das seine ausdrucksvollen Köpfe widerspiegeln.

Über Riemenschneiders Leben und Werke sind wir durch die Untersuchungen Bodes, A. Webers, Karl Streits und Ed. Tönnies' gut unterrichtet. Die jüngsten Bücher über ihn rühren von Adelmann und nochmals von Weber her. Riemenschneider war Norddeutscher von Geburt. Seine Vaterstadt war Osterode am Harz, wo er um 1468 geboren wurde; aber schon 1483 treffen wir ihn in Würzburg, wo er es bis zum Bürgermeister brachte und 1531 starb. Daß er seine Lehrjahre in Nürnberg verbracht habe, ist nicht erwiesen. Es entspricht der geographischen Lage Würzburgs, daß seine Kunst zwischen der fränkischen und der schwäbischen Kunst die Mitte hält. In allen Abschnitten seines Lebens stehen große Steinbildwerke neben großen Holzbildwerken seiner Hand; und bemerkenswert ist es, daß gerade an seinen Holzbildwerken die offenbar beabsichtigte Farblosigkeit zunimmt.

Riemenschneiders erster Schaffensperiode (bis 1498) gehören auf dem Gebiet der Steinplastik Grabsteine an wie der schlicht kraftvolle des Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar (1487) und der reich spätgotisch durchgebildete des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg (gest. 1495), dessen Bildnis durch seinen lebenatmenden Kopf und den reichen, schon ruhigeren Fluß seiner Gewandung fesselt. Zwischen beiden stehen die bemerkenswert tüchtigen nackten Pfortengestalten Adams und Evas (Abb. 76) von 1491 und 1493 von der Marienkapelle, jetzt im Historischen Verein, und die lebens- und ausdrucksvolle, nur im Gefältel ihres Mantels etwas unruhige Sandsteinmadonna von 1493 in der Neumünsterkirche zu Würzburg, deren nackter Knabe, ein prächtiger Junge, mit seiner rechten Hand in unwillkürlicher Bewegung sein rechtes Füßchen emporzieht. Auf dem Gebiete der Holzschnitzkunst aber kennzeichnet den frischen, unruhigen Frühstil Riemenschneiders zunächst der nur bruchstückweise erhaltene Hochaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt (1490—92), von dessen Schrein (S. 117) die ausdrucksvolle Gestalt der hl. Elisabeth noch gotisch verbogen dasteht, während seine Flügelreliefs aus dem Leben der hl. Magdalena träumerische Weichheit atmen.


Abb. 76. Steinstandbild der Eva von Tilman Riemenschneider im Historischen Verein zu Würzburg. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst".

Die zweite Schaffenszeit Riemenschneiders reicht bis 1516. In ihr steht der Meister auf der Höhe seines Wollens und Könnens. Als Monumentalbildwerke dieser Zeit sind zunächst die großen Sandsteinfiguren der äußeren Strebepfeiler der Marienkapelle zu Würzburg hervorzuheben, von denen Christus, der Täufer, Petrus und Andreas jetzt im Dome stehen. Kräftig sind ihre lebensvollen Kopftypen, reizvoll ist der Fluß ihrer natürlich angeordneten Gewänder. Von Riemenschneiders Steingräbern dieser Zeit atmet das des Konrad von Schaumberg, eines geharnischten Ritters mit unbedecktem Lockenhaupte, in der Marienkapelle zu Würzburg (um 1500) noch reizvolle Sprödigkeit, während das des Bischofs Trithemius im Neumünster zu Würzburg (um 1516) schon die allgemeinere Formensprache redet, der der Meister nach dieser Zeit verfiel. Riemenschneiders gewaltigstes Grabmal (1499—1513) aber ist das Hochgrab Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg. Nebeneinander liegt das erlauchte, edel und lebensvoll zugleich gebildete Herrscherpaar auf der breiten Deckplatte. Ihre Köpfe ruhen immer noch auf Kissen, und ihre Füße stemmen sich gegen Löwen, obgleich sich Kielbogenbaldachine über ihren Köpfen wölben; und die zarte, edle Gestalt der Kaiserin ist auch in dieser Lage, als stünde sie aufrecht da, der gotischen Biegung unterworfen. Die Reliefs aus dem Leben des Kaiserpaares an den Wänden des Sarkophags aber sind für Riemenschneider ungewöhnlich leichtflüssig erzählt; namentlich die Feuerprobe der hl. Kunigunde und der Tod des Kaisers sind lebendig und Teilnahme weckend veranschaulicht. Als reifste Holzschnitzwerke des Meisters sehen wir dann die köstlichen „Altarwerke des Taubergrunds" vom Anfang des 16. Jahrhunderts an. Nachdem Bode sie als Werke eines unbekannten Lehrers Riemenschneiders, der größer als dieser selbst

gewesen, in Anspruch genommen, hat Tönnies den urkundlichen Beweis erbracht, daß sie Werke der Vollkraft des Meisters selbst sind. Es handelt sich um den „Blutaltar" in der Jakobskirche zu Rothenburg, dessen Mittelschrein das Abendmahl (Abb. 77) in kraftvollen, geistbeseelten, durchaus eigenartig angeordneten Gestalten darstellt, um den „Marienaltar" in der Herrgottskirche bei Creglingen, dessen Mittelstück die Himmelfahrt der Gottesmutter in wunderbarer Anschaulichkeit wiedergibt, und um den „Kreuzaltar" in der Pfarrkirche zu Dettwang, dessen Hauptteil den Gekreuzigten in reifster Körperschönheit und mit dem tiefsten



Abb. 77. Das Abendmahl. Mittelschrein von Tilman Riemenschneiders „Blutaltar" in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. Nach Nr. 185 des „Klassischen Skulpturenschatzes" der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Schmerzensausdruck in dem edlen, dornengekrönten Haupte veranschaulicht. Alle drei Werke sind unbemalt, aber doch an einigen Stellen mit leichten Farbenandeutungen versehen gewesen; alle drei zeigen trotz einer gewissen Steifheit in ihrer Anordnung eine bedeutsame szenische Anschaulichkeit, und alle drei stehen an seelischer Vertiefung hoch über dem Durchschnitt der deutschen Schnitzaltäre.

Endlich die letzte Schaffenszeit des Meisters, die 1517 beginnt. Ihr Monumentalwerk ist die Beweinung des Leichnams Christi in der Pfarrkirche zu Maidbrunn bei Rimpar, ein figurenreiches Sandsteinrelief von schwächer gewordener Zeichnung und schematischer gewordener Anordnung, aber von um so tieferer und gemütvollerer Beseelung. Als Grabmal gehört das des Bischofs Lorenz von Bibra von 1519 im Dom zu Würzburg hierher, das in rötlichem Marmor ausgeführt ist. Es ist das einzige Werk Riemenschneiders, dessen

Umrahmung, freilich willkürlich genug, aus dem Formenschatz der Renaissance geschöpft ist. Das letzte Holzschnitzwerk des Meisters, die Madonna im Rosenkranz (1521—24) auf dem Kirchberge bei Volkach, aber lehnt sich in der Gesamtanordnung an Veit Stoß' „Englischen Gruß" (S. 118) an. Den Einzelgestalten und Gruppen Riemenschneiders in den öffentlichen Sammlungen können wir hier nicht nachgehen. Im Münchener Nationalmuseum, das dem Meister einen besonderen, kapellenartigen Raum zugewiesen hat, fesseln uns z. B. das Lindenholzrelief der hl. Anna, die zwölf sitzenden Lindenholzapostel und eine der weich beseelten Beweinungen Christi des Meisters. In Berlin aber ist er z. B. durch einen trefflichen kleinen hl. Georg, durch einen Christus am Kreuze und durch das Noli-me-tangere-Relief von jenem Münnerstädter Altar gut vertreten. Zu seinen schönsten Einzelmadonnen gehört die des Städelschen Instituts. Daß der Meister in der Zurückgezogenheit seiner letzten Lebensjahre noch gearbeitet, läßt sich nicht nachweisen. Reich genug, wahrlich, ist auch sein Lebenswerk bis 1520; und unsterblich lebt auch er in der deutschen Kunstgeschichte weiter.

C. Die süddeutsche und österreichische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Auch die Malerei entfaltete sich jetzt in Süddeutschland auf dem Boden des ehrsamen Handwerks zu eigenartiger, zukunftssicherer Kraft und Breite. Als Ausgangspunkt der süddeutschen wie der oberrheinischen Malerei erscheint die oberschwäbische, an das Bodenseegebiet grenzende Landschaft, von der aus sie sich nach Westen und nach Osten verzweigte. Daß sich diese Kunst in Oberschwaben durchaus selbständig entfaltet habe, wäre natürlich zu viel gesagt. Italienische und niederländische Einflüsse lassen sich bei einigen ihrer Meister mit Sicherheit nachweisen. Aber im ganzen handelt es sich um eine Parallelentwickelung, die durch den gleichen Zeitgeist genährt wird; und daß die deutsche Passionsbühne gerade die deutsche Malerei dieses Zeitraums beeinflußt, hat z. B. Tscheuschner reichlich belegt.

Die **Wandmalerei** bedeckte auch in **Schwaben** weit größere Flächen, als ihre spärlich erhaltenen Reste ahnen lassen. Daß z. B. in Augsburg schon jetzt die Außenwände der öffentlichen Gebäude mit Malereien geschmückt zu werden pflegten, erfahren wir nur aus alten Schriftquellen. In größerer Anzahl haben sich Wand- und Deckenmalereien im Inneren der Gebäude erhalten. In Augsburg gehören der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Fresken der 1425 errichteten Goldschmiedekapelle der Annenkirche an, deren Züge der hl. drei Könige von Kehrer und von Brandt gewürdigt worden sind. Ihre bedeutsamen landschaftlichen Gründe deuten auf einen Zusammenhang mit der Bodenseeschule (S. 82) hin. Aus Augsburg stammen auch die merkwürdigen, ebenfalls landschaftlich bedeutsamen Bibelbilder **Peter Kaltenbergs** an der gewölbten Holzdecke von 1457, die im Nationalmuseum zu München angebracht ist. In Ulm aber blickt voll würdigen Ernstes bei klarer Anordnung und lichter, freilich erneuerter Färbung das echt ulmerische „Jüngste Gericht" von 1471 vom Chorbogen des Münsters herab.

Deutlicher als in der Wandmalerei spiegelt sich in der **Glasmalerei** Schwabens, die Frankl gründlich untersucht hat, die Entwickelung der süddeutschen Monumentalkunst wider. Die Verbindung mit der Bodenseekunst stellen hier die Chorfenster der Kirche zu Ravensburg her. Das Nordostfenster von 1415 ist noch ein ruhiges „Medaillonfenster", dessen Apostelpaare vor abwechselnd blauem und rotem Grunde in Achtpaßrahmen stehen. Das Südostfenster von 1420 aber stellt die Vorgänge aus dem Leben des Heilands und seiner Mutter schon räumlich vertieft in unruhig ineinander geschachtelten Einzelbildern dar.

Eine weitere Entwickelung spricht sich in den um 1430 entstandenen fünf Fenstern der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters aus, die die ganze heilige Geschichte wiedergeben. Auch hier schließen die kraftvoll erzählten Darstellungen sich, räumlich empfunden, unmittelbar aneinander an; doch sind sie durch bauliche Einfassungen klarer gegliedert als jene Ravensburger Glasbilder. Die vielen einzelnen Farbenflecke vereinen sich, ohne bunt zu wirken, zu festlich strahlendem Glanze. Von den neun Chorfenstern des Ulmer Münsters hält das zweite zur Rechten, das nach Frankl ein bayerischer Meister um 1405 geschaffen, noch an der alten Gliederung durch Rundrahmen fest, während das dritte und vierte, die der Mitte des Jahrhunderts angehören, ihre Darstellungen schon umfangreichen gotischen Architekturen einreihen. Jünger sind das Schlußfenster und sein Nachbar zur Linken, das Rats- und das Krämerfenster, die zu den edelsten Schöpfungen der Glasmalerei Deutschlands gehören. Beide zeigen die Jahreszahl 1480. Das Fenster der Krämerinnung trägt die Namenszeichnung des großen, durch Frankls Untersuchungen zu einer greifbaren künstlerischen Persönlichkeit gewordenen Glasmalers Hans Wild. Den unteren Teil des Fensters beherrscht unter spätgotischem Kielbogen der reich mit Blattwerk und Blüten ausgestattete Stammbaum Christi; die Kindheitsgeschichten Christi in den oberen Bildern sind baulichen und landschaftlichen Gründen eingereiht — ihre schlanken Gestalten erinnern an die des Syrlinschen Chorgestühls (S. 107). Das Ratsfenster stellt in der Sockelzeile die Stifter mit ihren Heiligen und Wappen, in den oberen Teilen die späteren Vorgänge aus dem Leben des Heilands dar; die Baldachinspitzen der unteren Bilder ragen in die Darstellungen der oberen hinein; die Auferstehung des Heilands knüpft an einen Stich Schongauers an; alles ist sachlich auseinandergehalten, künstlerisch aber aufs innigste verknüpft; die Silbergelb-Baldachine glänzen in „mildem, mondgleichem Schimmer", die Maßwerkfüllungen glühen wie Edelsteine. Ältere Glasgemälde Hans Wilds scheinen die Bilder von 1471 mit dem hl. Georg und der Taufe Christi in der Stiftskirche zu Urach zu sein; zu des Meisters jüngeren Schöpfungen gehören z. B. das schon (S. 82) genannte schöne Fenster von 1486 in der 1904 verbrannten Magdalenenkirche zu Straßburg, das Scharfzandt-Fenster in der Frauenkirche zu München und, nach Frankl, auch das berühmte, malerisch behandelte Volkamer-Fenster der Lorenzkirche zu Nürnberg, das nach Schinnerer schon 1487, nach anderen 1493 entstanden ist. Der Stammbaum Christi, edle Heiligengestalten und sprechende Stifterfamilienbildnisse sind in diesem feinen Fenster, von silberhellen gotischen Baldachinen umfaßt, zu wunderbar stimmungsvoller Einheit verschmolzen.

Dann die Handschriftenmalerei. Gerade in Süddeutschland entfaltete sie in Klöstern und in zünftigen Laien-Schreibstuben während des 15. Jahrhunderts noch eine ungemein umfangreiche Tätigkeit, die uns in Schwaben künstlerisch jedoch nicht so viel zu sagen hat wie im benachbarten Bayern. Die Handschriftenkunst Augsburgs, die Bredt untersucht hat, gewinnt frischeres Leben erst um 1450 durch den Umschwung, an dessen Spitze die Brüder Hektor und Georg Mülich stehen. Hektors „Geschichte Alexanders des Großen" von 1455, in der Münchener Staatsbibliothek (cod. germ. 581), und seine Augsburger Chronik von 1457, in der Bibliothek zu Augsburg, zeichnen sich bei flüchtiger, ja roher Ausführung durch eine ungewöhnliche, auf eine Reise des Zeichners nach Italien deutende Kenntnis der perspektivischen Raumvertiefung aus. Georg Mülichs Augsburger Chronik von 1457 in der königlichen Hof- und Privatbibliothek zu Stuttgart aber verrät ein höheres Können und wird von einem Verständnis der Landschaft und ihren atmosphärisch bedingten Stimmungen getragen, das nur durch eifriges Anschauen der heimischen Natur erworben sein kann. Ungefähr

gleichzeitig, 1456—58, schmückte der Augsburger Maler Heinrich Molitor den Kodex der Münchener Staatsbibliothek Nr. 17402 mit prachtvollen Verzierungen, in denen das „reizende Landschaftsbild" (Brandt) hinter der Maria des ersten großen Anfangsbuchstabens auffällt.

Den geschriebenen Bildbüchern traten dann auch in Süddeutschland, ja, wie Muther gezeigt hat, Schreiber, Worringer und Kristeller bestätigt haben, in Schwaben und Franken früher als irgendwo anders, die gedruckten Bildbücher siegreich gegenüber. Die allerersten mit beweglichen Lettern gedruckten und mit Holzschnitten geschmückten Bücher der Welt erschienen seit 1460 bei Pfister in Bamberg (S. 90). Die umfangreichste Tätigkeit auf diesem Gebiete aber entfaltete Augsburg; und die Holzschnitte der in den siebziger Jahren hier gedruckten Bücher, wie der ersten deutschen Bibel, die 1470 erschien, und der Günther Zainerschen Bücher vom Schlage des „Spiegels des menschlichen Lebens" von 1471, stehen in ihrer einfachen, den Schatten nur mit schematischen Parallellinien andeutenden Technik noch auf dem gesunden Boden des nur nach sachlicher Anschaulichkeit strebenden Kunsthandwerks. Erst in Ulm suchte die gleichzeitige und etwas jüngere Holzschnittkunst künstlerische Reize zu entfalten. Boccaccios Buch von den berühmten Frauen, das 1473 bei Johann Zainer in Ulm erschien, zeigt bereits Ansätze zu feineren Umrissen und reicherer Schattenschraffierung, die in den Fabeln des Äsop von 1475 weiter entwickelt und mit seelischerem Ausdruck belebt wurden; aber erst das Buch der Weisheit der alten Meister, das 1483 bei Leonhard Holl zu Ulm herauskam, enthält Holzschnitte von großzügigerem künstlerischen Wurf; und Thomas Lirars „Schwäbische Chronik", die Konrad Dinkmut in Ulm 1486 herausgab, wirkte als Wegweiser zu landschaftlich-räumlicher Gestaltung des Holzschnitts.



Abb. 78. Die Versuchung Christi. Kupferstich des Meisters L. Cz. Nach dem Stich im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Im Kupferstich entfaltete Schwaben keine besondere Tätigkeit. Als Nachfolger Schongauers aber sei an dieser Stelle der kraftvolle, möglicherweise schwäbische, malerisch empfindende Meister mit dem Monogramm L. Cz. genannt, von dessen Stichen besonders die landschaftlich wirksame „Versuchung Christi" (Abb. 78) berühmt ist.

Am anschaulichsten spiegelt die Entwickelung sich auch in Schwaben in der Tafelmalerei wider, die sich hier hauptsächlich an den Flügeln, manchmal an den Mittelstücken der geschnitzten Altarwerke, selten und fast nur in der Bildniskunst auf besonderen Tafeln

entfaltet. An der Spitze der schwäbischen Schule des 15. Jahrhunderts steht der uns bereits bekannte, in Ulm ansässige Bildhauer und Maler Hans Multscher (S. 106). Durch seine volle Namensinschrift sind nur die acht Bilder des Flügelpaares von 1437 in Berlin beglaubigt. Urkunden aber bezeugen, daß der Sterzinger Altar von 1457, dessen Flügelpaare mit acht Bildern im Rathaus zu Sterzing stehen, Multschers Werk ist. Mit Schmarsow zweifeln manche Kenner, einschließlich Stadlers und Glasers, daran, daß der Multscher der Berliner Bilder auch die Sterzinger Bilder, die schon von der niederländischen Strömung berührt sind, geschaffen habe, ja andere, wie Haack und Dehio, leugnen überhaupt, daß der urkundlich nur als Bildhauer bezeichnete Meister selbst gemalt habe. Jedenfalls aber erlaubt die Inschrift der Berliner Bilder nicht, in Abrede zu stellen, daß sie von Multscher herrühren. In ihrer räumlichen Durchbildung sind diese wirkungsvollen Gemälde, deren Innenseiten vier Ereignisse aus dem Marienleben, deren Außenseiten vier Vorgänge aus der Leidensgeschichte Christi unter Goldgrundhimmel darstellen, noch völlig unentwickelt. Die Rundung und Verkürzung der einzelnen Gestalten aber ist gut beobachtet, ihre Köpfe sind scharf individualisiert, und bewundernswert ist die geistige Sammlung und Spannung, mit der jede Handlung dargestellt ist. Die Sterzinger Flügel des gleichen Inhalts sind, obgleich der Goldgrund auch hier gewahrt ist, räumlicher durchgebildet, ruhiger und klarer in der Gruppenbildung, schlanker in der Körpergestaltung, niederländischer in ihren Typen, gleichgültiger in ihrem seelischen Ausdruck. Wir halten es mit Marie Schütte und Julius Baum durchaus nicht für unmöglich, daß der Multscher, der 1437 die Berliner Bilder gemalt, 1457 auch die Sterzinger selbst geschaffen hat. Jedenfalls derselben Werkstatt wie die Sterzinger gehören die schwächeren und noch teilweise mit Goldgrund ausgestatteten Flügelbilder mit denselben Gegenständen an, die sich zur Hälfte in Karlsruhe, zur Hälfte in Stuttgart befinden. Schön sind die kräftigen, kernig-schwäbischen Multscherschen Menschen nicht; von wunderbarer Kühnheit und Leidenschaftlichkeit aber sind ihre Bewegungen. Im Gegensatz zu Moser und Witz (S. 83 und 84) ist Multscher Dramatiker.

Die niederländische Richtung brachte dann in vollerem Maße Friedrich Herlin nach Schwaben, der um 1435 geborene Meister, der seit 1459 in Nördlingen nachweisbar ist, wo er 1499 oder 1500 starb. Seit Haack ihm eine gediegene Untersuchung gewidmet, ist die jüngere Forschung, an der sich Gümbel, Loßnitzer, Winkler, Burkhart und vor allem Baum beteiligt haben, zu neuen Ergebnissen in bezug auf die Reihenfolge der Entstehung seiner Bilder gekommen, die erst jetzt eine natürliche Entwickelung erkennen läßt. Wenn Herlin bei seiner Aufnahme als Nördlinger Bürger 1467 als „von Rothenburg" bezeichnet wird, so beweist das, wie einige gleiche Fälle ergeben, nicht unumstößlich, daß er Rothenburger von Geburt gewesen, sondern nur, daß er sich zuletzt dort aufgehalten. Sein Name ist nicht fränkisch, sondern schwäbisch. Seine noch mit Goldgrund ausgestatteten Flügelgemälde des Hochaltars von 1466 in der Jakobskirche zu Rothenburg stehen im ganzen noch auf altschwäbischem Boden. Wenn in der Verkündigung und in der Darstellung im Tempel auch Raumentlehnungen aus dem damals in Köln, jetzt in München befindlichen Columba-Altar (S. 28) Rogers van der Weyden nachweisbar sind, so sind die figürlichen Vorgänge den Baulichkeiten doch noch ohne Verständnis für Rogers Kunst eingefügt, von der auch sein großer Schmerzensmann von 1468 in der Nördlinger Stadtgalerie noch nichts weiß. Das Handwerksmäßige hat Herlin niemals völlig überwunden. Seine langgezogenen Gesichter mit gleichwohl stumpfen Nasen, seine breiten Hände, mit gleichwohl langen, spitzen Fingern sind nicht so individuell, wie sie

beim ersten Anblick erscheinen. Aber tüchtig, gewandt und technisch geschickt erledigte der Meister sich der großen kirchlichen Aufgaben, die ihm gestellt wurden. Ein entschiedeneres Streben nach Leben und Bewegung, ein größeres Ringen nach den Geheimnissen der Kunst Rogers, dessen Middelburger Altar (S. 27) er inzwischen, wahrscheinlich in den Niederlanden selbst, kennengelernt hatte, spricht sich dann in den Flügeln des Hochaltars von 1472 in der Blasiuskirche zu Bopfingen aus, die von außen mit Darstellungen der Marter des hl. Blasius, von innen mit architektonisch reich ausgestatteten Bibelbildern geschmückt sind. Das Streben nach neuer Bewegung führte hier zu größerer Härte, Eckigkeit und Gespreiztheit, und die Einzelgestalten schießen maßlos in die Länge. In seinen späteren Werken erreichte Herlin dann auch in den Typen und in der Einordnung der Gruppen in den Raum den ersehnten Anschluß an die Kunst Rogers. Nach dieser Zeit erst können daher auch, wie Baum ausgeführt hat, die Flügelgemälde des berühmten Hochaltars der Georgskirche zu Nördlingen entstanden sein, die jetzt in der dortigen Stadtgalerie stehen. Daß das Holzbildwerk des Mittelschreins dieses Altars von Simon Leinberger herrührte (S. 115) und 1477—78 in Arbeit war, haben Gümbel und Loßnitzer wahrscheinlich gemacht. Daß die Flügelbilder, wie man bisher annahm, schon 1462 entstanden, ist durchaus unwahrscheinlich. Durch die 16 Bilder aus dem Leben Christi dieses reifen Werkes weht in der Tat ein Hauch Rogerschen Geistes. Man betrachte nur die Anbetung der Könige (Abb. 79) daraufhin! Die heiligen Gestalten stehen wirklich in dem Raum, der sie umgibt, und das innere Leben, das sie erfüllt, kommt in ruhigen, ansprechenden Gebärden zum Ausdruck. Herlins wichtigstes Spätwerk aber ist der „Familienaltar" von 1488 in der Stadtgalerie zu Nördlingen. Hier hat der Meister auch das Mittelbild geschaffen, das die Stifterfamilie um



Abb. 79. Die Anbetung der Könige. Gemälde Friedrich Herlins in der Stadtgalerie zu Nördlingen. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

den Thron der Gottesmutter geschart zeigt. Die Härte der Bewegungen ist zur stillen Herbheit gemildert; die sprechenden Bildnisse verraten eingehende Beobachtung; die Glutfarben aber, die über die Gewänder verteilt sind, sind doch auch hier nicht zu völliger Einheit verschmolzen. Ein selbständiger Neuerer war Herlin nicht; aber sein unumwundenes Bekenntnis zu Roger van der Weyden verleiht ihm doch eine entwickelungsgeschichtliche Bedeutung.

In der Ulmer Schule folgte auf Multscher sofort Hans Schüchlin, der tüchtige Meister (gest. 1505), von dem die Flügel mit acht kraftvollen Goldgrundbildern aus dem Marienleben und der Leidensgeschichte Christi und das Sockelbild mit den Halbfiguren des Heilands und der Apostel am Hochaltar von 1469 in der Kirche zu Tiefenbronn herrühren. Ungefähr gleichalterig mit Herlin, zeigt Schüchlin eher Beziehungen zu Nürnberg als zu den Niederlanden. Eigenes Naturgefühl und blühendes Farbenempfinden zeichnen diese Bilder aus, deren Landschaftsfernen trotz ihres Goldgrundes an die der oberrheinischen Schule erinnern. Im Übergang zu freierer Entwickelung steht Jörg Stocker, der von 1484 bis 1505 genannt wird. Sein großer bezeichneter Flügelaltar von 1496 aus der Kirche von Ennetach befindet sich in der Galerie von Sigmaringen. Erst Schüchlins Schwiegersohn Bartholome Zeitblom, der von 1483 bis 1520 erwähnt wird, aber brachte alle guten Eigenschaften der schwäbischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung. Sein Entwickelungsgang, den Reber, Bach, Baum und Lange verfolgt haben, ist keineswegs völlig aufgeklärt. Nach Baum wäre er Herlins Schüler in Nördlingen, nach Lange Multschers Schüler in Ulm gewesen. Jedenfalls müssen, außer Schüchlin, Multscher und Herlin auf ihn eingewirkt haben. In seinen Werken macht sich ein Aufstreben zu reinerer, ruhigerer Schönheit der Zeichnung, zu flüssigerer, einheitlicherer Gesamttönung der kräftigen Färbung geltend. Seine Männergesichter sind an ihren langen, spitzen, vorspringenden Nasen bei etwas vorstehender Unterlippe, seine Frauenköpfe an dem schmalen Kinn, an den flachen Brauen ihrer sanftblickenden Mandelaugen zu erkennen. Langes, blondes Haar pflegt seine jugendlichen Köpfe zu umwallen. An den Stil der ersten Hälfte des Jahrhunderts erinnern vielfach noch die gemusterten Goldgründe oder ausgespannten Teppiche hinter seinen lebensgroßen Einzelgestalten, vielfach aber auch der ruhige große Fluß der Gewandung, der nur zögernd dem knitterigen Faltenwurf des Modestils weicht. Seine Figuren in dramatische Handlung zu versetzen, gelingt ihm nicht; beschauliche und erbauliche Ruhe aber weiß er innerlich zu beleben. Als geschmackvoller Meister von tüchtigem Können stellt er sich ohne starke Eigenart, aber doch seinem eigenen Empfinden vertrauend, zwischen die Zeitströmungen, die ihn umwogen.

Als Jugendwerke Zeitbloms dürfen wir vielleicht mit Lange das Bruchstück des zwischen Aposteln stehenden Erlösers im Straßburger Museum, mit Baum einen Seitenaltar der Kirche zu Dinkelsbühl anerkennen. Jener knüpft an Multscher, dieser an Herlin an. Greifbar tritt Zeitblom uns zuerst in den Flügelbildern des Kilchberger Altars entgegen, dessen holzgeschnitztes Mittelstück in der Schloßkapelle zu Kilchberg zurückgeblieben ist. Die vier Kilchberger Flügel im Stuttgarter Museum, die früher den siebziger Jahren zugeteilt wurden, wahrscheinlich aber der Mitte der achtziger Jahre angehören, zeigen prächtige unterlebensgroße Heiligengestalten, hinter denen teils goldene, teils rote Vorhänge vor blauem Grunde ausgespannt sind. Der Meister verschmäht hier, wie in den Heiligengestalten des Altars, der Klarheit der Wirkung zuliebe jeden Versuch zur Raumvertiefung, wogegen die Passionsbilder der Außenseiten der Flügel von 1488 in der Stuttgarter Altertümersammlung,

die Schongauersche Anklänge zeigen, schon landschaftlich vertieft sind. Daß auch die großen Gemälde des Blaubeurer Altars (S. 106), der 1494 vollendet war, von Zeitblom geliefert, wenn auch von ihm nicht ganz eigenhändig ausgeführt worden, wird heute ziemlich allgemein anerkannt. Nach Voegelens Untersuchungen rühren die vier großen Passionsbilder der Außenseiten der Außenflügel vom Meister selbst her. Der Raum ist auch hier der Gestalten wegen da, nicht umgekehrt. Von den 16 Bildern aus dem Leben des Johannes, die den Schrein bei geöffneten Außen- und geschlossenen Innenflügeln füllen, stehen einige Zeitblom selbst nahe, andere erinnern an die Art Stockers, an die Art Strigels (S. 138) und angeblich selbst an die Art Hans Holbeins des Älteren. Einen Anlauf zu größerer innerer und äußerer Beweglichkeit nimmt des Meisters schöner Altar in der Pfarrkirche zu Bingen bei Sigmaringen, dessen Flügelbilder in den Kapellen verteilt hängen. Um 1495 entstanden, gehört er zu den schönsten Schöpfungen der deutschen Kunst. Zu Zeitbloms köstlichsten, vornehm ruhigsten Arbeiten gehören aber auch die um 1496 entstandenen vier Flügelbilder des oftgenannten Eschacher Altars in der Stuttgarter Galerie. Die vier Sockelbilder zeigen Halbfiguren der Kirchenväter; die beiden Flügel aber bieten von innen die anmutig beseelten Darstellungen der Verkündigung (Abb. 80) und der Heimsuchung, von außen vor goldenen Vorhängen unter blauem Grunde die großartigen Gestalten der beiden Johannes. Ein Sockelbild dieses Altars, das malerisch empfundene Bild mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronika, befindet sich in Berlin. Der Stuttgarter Galerie gehört dann vor allem noch Zeitbloms großes, mit seiner Namenszeichnung und den Jahreszahlen 1497 und 1498 versehenes Meisterwerk: der Heerberger Altar. Bei geöffneten Flügeln erscheint links die Geburt Christi, rechts die Darstellung im Tempel, bei geschlossenen Flügeln sieht man die Verkündigung. Wie deutsch, edel und holdseliggemessen erscheinen Maria und der Engel, wie prächtig wirkt die grüne, stromdurchflossene, von blauen Hügeln begrenzte Landschaft, in die man zum Fenster des Verkündigungsgemaches hinausblickt! Aber auch die Bilder der Innenseiten strahlen jene herbe Anmut



Abb. 80. Die Verkündigung. Gemälde Bartholome Zeitbloms vom Eschacher Altar im Kgl. Museum zu Stuttgart. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

aus, die Zeitbloms beste Schöpfungen immer schmackhaft erhalten wird. Die schlichte Größe seiner Auffassung und die Reinheit seines Empfindens lassen über eine gewisse Äußerlichkeit, die auch seiner künstlerischen Vortragsweise anhaftet, hinwegsehen. Der Zeit nach 1500 gehören Zeitbloms köstliche Goldgrundflügel mit der hl. Ursula und der hl. Margarete in Sigmaringen an. Zu seinen letzten erhaltenen Werken aber zählt der Altar von 1511 in der Kirche zu Odelberg. Neuartigen Lichtwirkungen geht der Meister hier nach. Im Grunde aber bleibt er in seiner ruhigen vornehmen Größe ohne ergreifende Tiefe immer derselbe.

Nächst Ulm und Nördlingen waren Memmingen und Augsburg Hauptherde der schwäbischen und zugleich der deutschen Malerei dieses Zeitraums. In Memmingen blühte, wie Scheibler, Bode und R. Vischer gezeigt haben, schon seit 1433 die Malerfamilie der Strigel, aus der jedoch erst Bernhard Strigel (1460 oder 1461—1528) als künstlerische Gestalt von Fleisch und Blut hervortritt. Daß er Zeitbloms Schüler in Ulm gewesen, erscheint zweifellos. Doch stellen wir ihn, namentlich seiner vollreifen Bildnisse wegen, zu den Meistern des 16. Jahrhunderts. In Augsburg, in dessen Ulrichskirche zwei um 1460 gemalte Bilder aus dem Leben des hl. Ulrich zu den frühesten Bildern mit niederländischem, und zwar mit Boutsischem Einschlag gehören, erscheint die Familie Burgkmair schon im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts; Toman Burgkmair, der Vater des großen Hans, der dem 16. Jahrhundert angehört, war 1460 noch Lehrjunge; aber wir kennen kein sicheres Werk seiner Hand. Nach den Burgkmairs aber erscheinen sofort die Holbeins. Hans Holbein der Ältere gehört seiner künstlerischen Entwickelung nach, schon 1493 als Maler tätig, freilich noch dem 15. Jahrhundert an. Stoedtners Versuch, nachzuweisen, er könne nicht vor 1473 geboren sein, ist schon von H. A. Schmid und dann von Curt Glaser als mißglückt erwiesen worden; aber schwerlich ist er schon 1460, wie man früher annahm, zur Welt gekommen. Jedenfalls mündet er mit seinen letzten Werken in den großen Renaissancestrom ein, von dem wir ihn als tüchtigen Übergangsmeister nicht trennen wollen.

Die bayerische Malerei dieses Zeitraums war so vielfach mit der stammverwandten salzburgischen verknüpft, daß man auch von einer bayerisch-salzburgischen Schule spricht. Auf die zahlreichen, von Riehl und von Freund zusammengestellten Reste von Wandmalereien des 15. Jahrhunderts, die sich in bayerischen Kirchen erhalten haben, können wir hier nicht eingehen. Fördernder ist der Einblick in die bayerische Glasmalerei, den Frankl uns eröffnet hat. Im Übergang zum 15. Jahrhundert steht im Anschluß an die ältere Regensburger Glasmalerei (Bd. 3, S. 430) auch hier noch ein Meister, der seine maßvoll bewegten, formenreinen, farbensatten Darstellungen in Kreisrahmen faßt. Den Medaillonmeister von 1395 nennt Frankl ihn nach den Resten seines mittleren Chorfensters von diesem Jahr in der Frauenkirche zu München. Seine Kreisrahmen sind oft mit einem Reigen schwebender Engel gefüllt. Um 1397 schuf er das Passionsfenster in der mittleren Chorkapelle des Augsburger Doms, um 1405 das „Medaillonfenster" mit den Wundern Christi im Ulmer Münster. Die Fort- oder Rückschritte zu räumlich weiter entwickelten Darstellungen lassen sich in den Glasbildern vieler bayerischer Dorfkirchen, in der Frauenkirche zu München aber z. B. in dem nur bruchstückweise erhaltenen Dreikönigsfenster (um 1450) verfolgen, das zu den schönsten Schöpfungen der Zeit gehört. Den freien, nach Bewegung und Ausdruck ringenden Stil aber, der um 1500 in München herrschte, zeigen z. B. Fenster in der Salvatorkirche zu München, in der Pfarrkirche zu Landsberg und in der kleinen Kirche zu Blutenburg.

Selbständige Bahnen schlug die bayerische Handschriftenmalerei des 15. Jahrhunderts ein, die aufs engste mit der salzburgischen verknüpft ist. Für Oberbayern und Salzburg hat Riehl, für Regensburg Haendcke, für Österreich Neuwirth sie untersucht. Wir müssen uns an die wenigen Handschriften halten, die ein neues Streiflicht auf die Entwickelung werfen. Die 1414 im Kloster Metten an der Donau entstandene „Regel des hl. Benedikt" in der Münchener Staatsbibliothek (lat. 8201d) zeigt an der Stelle des meist noch üblichen Goldgrundes bereits unbeholfene einheimische Hügellandschaften unter blauem, sich weiß zum Horizonte senkenden Himmel. Brandt sieht in ihr „den Höhepunkt der Entwickelung der Landschaftsmalerei im Südwesten Deutschlands in dieser Epoche". Auch das Festbuch von Oberaltaich von 1452 in derselben Bibliothek (lat. 9508) zeigt z. B. hinter der „Begegnung an der goldenen Pforte" hochansteigende, inhaltreiche Landschaftsfernen. Die schönste Münchener Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts aber ist das Meßbuch von 1480 in der Frauenkirche, dessen vortreffliche Kreuzigung auf der Höhe des damaligen Zeitstils steht und doch nicht an auswärtige Vorbilder erinnert. Endlich die Regensburger Schule, die Donauschule, deren „zunehmende erfolgreiche Betonung des landschaftlichen Elementes in der Buchmalerei" (Kautzsch) schon in jener Mettener Handschrift von 1414 vorgebildet ist. Genannt sei zunächst die Abschrift des Weisheitsspiegels des Kyrillos von 1430 in München (cim. 254), deren Menschen, Tiere und Landschaften durch ihre schlichte Naturnähe für sich einnehmen. Räumlich weiter entwickelt sind die Landschaften eines Kalenderbildes von 1445 in der Murhardtschen Bibliothek zu Kassel. Die Salzburger Bibel von 1463 aber (München, cim. 502—503) zeigt, wenn sie ein Jugendwerk des namhaftesten Regensburger Buchmalers, Berthold Furtmeyers, ist, dem Haendcke sie zuschreibt, daß auch dieser Meister auf den Schultern seiner Vorgänger stand. Die erhaltenen Hauptwerke Berthold Furtmeyers, der von 1468 bis um 1501 tätig war, sind das zweibändige Alte Testament (1468—72) im Kloster Maihingen und das fünfbändige, 1481 vollendete Meßbuch aus Salzburg, in der Münchener Staatsbibliothek (lat. 15708—15712). Ihre zahlreichen Bilder sind mit jenen einheimischen Randverzierungen geschmückt; und wenn sie sich an künstlerisch ausgeglichener Vollendung nicht mit denen Fouquets (S. 60) oder der guten niederländischen Meister messen können, so zeigen manche von ihnen, wie z. B. „Christus am Ölberg" im Meßbuch, doch gerade in ihrer selbständigen landschaftlichen Empfindung jene Bodenwüchsigkeit, die sie uns lieb macht.

Die bayerische Tafelmalerei tritt im Lichte der jüngeren Forschung Riehls, Freunds und anderer immer selbständiger hervor. Die bayerischen Tafelbilder vom Anfang des 15. Jahrhunderts, wie das von Riehl hervorgehobene feine Heiligenaltärchen in der Einöde Streichen, wie der vielgenannte Gekreuzigte aus Pähl (Bd. 3, S. 428) im Münchener Nationalmuseum und wie die große, immer noch im 14. Jahrhundert wurzelnde Kreuzigung in der Pfarrkirche zu Altmühldorf (um 1425), wurden früher gedankenlos der kölnischen Schule zugeschrieben, mit deren Bildern sie doch nur die gleiche Entwickelungsstufe zeigen. Heute werden sie nicht ohne Widerspruch kurzweg für Salzburg in Anspruch genommen. Räumlich weiterentwickelt ist das figurenreiche Hochbild der Kreuzigung aus Benediktbeuern in Schleißheim (um 1450), das sich, landschaftlich gedacht, in steilem Nebeneinander aufbaut. Abermals größere Naturnähe verrät Gabriel Maleskircheners leidenschaftliche, von leiblicher und geistiger Erregung erfüllte Kreuzigung von 1474 in Schleißheim. Der verdunkelte Himmel verhüllt die Landschaft, atmet aber volles atmosphärisches Leben. Der Meister ist seit 1453 in München nachweisbar. Die ihm von Buchheit zugeschriebene Kreuzigung in der

Münchener Pinakothek steht insofern auf anderem Boden, als sie absichtlich im Charakter plastischen Lettnerbildwerks gehalten ist. Erst 1492 aber entstand der große Kreuzigungsaltar aus der Franziskanerkirche, jetzt im Nationalmuseum zu München, ein urwüchsiges Werk, das bei unruhig aufgewühlter Gesamthaltung reich an derb-persönlichen Zügen ist und in seinem Stifterpaare Bildnisse von schlichter Natürlichkeit bringt. Wenn man das Werk dem Münchener Hofmaler Hans Olmdorfer gab, so war das freilich willkürlicher, als wenn man es später zu dem Maler Jan Pollack in Beziehung setzte, der seit 1488 Münchener Stadtmaler war und als solcher 1519 starb. Nachweisbar von Pollacks Hand sind nur die ruhigeren Weihenstephaner Tafeln von 1483 in der Münchener Pinakothek, wahrscheinlich von ihm die Flügel des Altars der Peterskirche, jetzt im Nationalmuseum zu München, von denen, wie Glaser hervorhebt, z. B. der Sturz des Magiers Simon durch seine Anordnung in der Tiefenrichtung auch an den Tiroler Michael Pacher erinnert. Jenem Münchener Altarbild von 1492 aber schließen sich die ganz aus Gemälden bestehenden Altäre der Pfarrkirche zu Blutenburg (1491) in leidenschaftlicher, fast schon barock wirkender Beweglichkeit an.

Ein ziemlich anschauliches Bild gewinnen wir, dank den Forschungen Stiassnys und Otto Fischers, von der Salzburger Malerei dieses Zeitraums. Die Wandgemälde dieser Gegenden, von denen z. B. die lebensgroßen ganzen Gestalten des Kirchenbaumeisters und eines Bischofs von 1433 in der Kirche von Sankt Leonhard bei Tamsweg immer noch den schlichten Faltenwurf der im 14. Jahrhundert gemalten Krönung Mariä an der Ostwand der Schloßkapelle zu Mauterndorf (Bd. 3, S. 428) zeigen, sind nicht maßgebend. Die Salzburger Glasmalerei läßt sich von 1430 bis 1450 in den Fenstern derselben Wallfahrtskirche Sankt Leonhard verfolgen. Die schönsten Glasfenster Salzburgs aber, das mittlere Chorfenster der Nonnbergkirche und das erste Fenster rechts in der Kirche des Peterfriedhofs sind Schöpfungen des Ulmer Meisters Hans Wild (S. 132). Die Salzburger Buchmalerei bietet in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch einige schöne Beispiele des nur allmählich weichenden Idealismus des 14. Jahrhunderts. Von den feinen, zarten Bildern der Salzburger Bibel von 1428 in der Münchener Bibliothek zu dem plastischer herausgearbeiteten schwerfälligeren Kanonbild eines Meßbuchs von 1432 in Sankt Peter zu Salzburg ist ein ähnlicher Entwickelungsschritt erkennbar, wie von jenem Pähler zu dem Altmühldorfer Altarwerk.

Lehrreich ist namentlich die Entwickelung der Salzburger Tafelmalerei, in der sich hier und da durch Tirol vermittelte italienische Anklänge finden. Noch an den Altmühldorfer Altar mit seinen erst leise tastenden Griffen in die Natur schließt sich der feine Halleiner Altar der Anbetung der Könige im Salzburger Museum an. Einen kräftigen Schritt vorwärts tut das vielbesprochene Kreuzigungsbild der Wiener Galerie, das „D. Pfenning 1449" bezeichnet, trotzdem aber, wohl irrtümlich, von neueren Forschern Konrad Laib zugeschrieben worden ist. Das Bild zeigt vor gemustertem Goldgrunde, aber mit erwachendem Raumsinn die in lebendigem Gedränge dargestellten Einzelvorgänge auf dem Kalvarienberg zu einer geschlossenen Bildeinheit verbunden. An dieses Bild knüpfte dann Konrad Laib, ein in Salzburg tätiger Schwabe, in seinem großen Kreuzigungsbilde von 1457 im Dom zu Graz an, das immer noch am Goldgrund festhält, in der Durchbildung der Lebenswahrheit der Typen und ihrer Bewegungen aber wie eine reifere Entwickelung des Pfenningschen Bildes erscheint. Der Salzburger Hauptmaler des letzten Viertels des Jahrhunderts ist Rueland Frueauf der Ältere, der zuerst 1470 in Salzburg nachweisbar ist, 1471 das Rathaus zu Passau mit Bildern schmückte, hauptsächlich aber in Salzburg arbeitete, das wenigstens als

seine künstlerische Heimat anerkannt werden muß. Mit seinen Anfangsbuchstaben und der Jahreszahl 1491 hat er die vier aus Salzburg stammenden Goldgrundbilder in Wien bezeichnet, die die Leidensgeschichte Christi in ziemlich realistischer Auffassung, aber in seelisch ungemein milder, fast schwächlicher Stimmung darstellen. Die gleiche Bezeichnung trägt das mittelgute Brustbild eines Jünglings mit roter Kappe in der Sammlung Figdor zu Wien. Von diesen Bildern ausgehend, haben Fischer und Stiassny dem Meister noch frühere Werke, wie einen älteren Christus am Kreuz in Wien, und jüngere Werke zugeschrieben, wie die vier großen Tafeln in der Kirche zu Großgmain am Untersberg, die die Darstellung im Tempel (Taf. 17), Jesus im Tempel lehrend, Pfingsten und den Tod Marias verbildlichen. Obgleich 1499 gemalt und räumlich ziemlich entwickelt, zeigen sie noch gemusterten Goldgrund. Die Gruppen sind geschmackvoll angeordnet, die Färbung ist licht und frisch. Von Leidenschaft ist hier so wenig etwas zu spüren wie in den verwandten Bildern Zeitbloms. Daß Frueauf diese Bilder geschaffen, wird von West und anderen wieder bestritten. Jedenfalls gehören sie zu den besten, wenn auch nicht eindringlichsten deutschen Schöpfungen ihrer Zeit. Neben dem alten tritt sein gleichnamiger Sohn Rueland Frueauf der Jüngere zu Ende des 15. Jahrhunderts in Passau auf. Seine Bilder, die, wie die seines Vaters, die Bezeichnung R. F. tragen, sind fortgeschrittener in ihren landschaftlichen Wirkungen und eindringlicher in ihrer Kleinmalerei. Genannt seien die Täfelchen eines Altarwerkes von 1501 mit Legenden- und Bibelbildern in der Galerie und das große Goldgrundbild des hl. Leopold von 1508 in der Prälatenkapelle zu Klosterneuburg. Im Jahre 1494 erhielt dann Marx Reichlich, der in Tirol Schüler des großen Michael Pacher (S. 142) gewesen zu sein scheint, das Bürgerrecht in Salzburg. Die Jahreszahl 1489 trägt seine „Anbetung der Könige" im Kloster Wilten. Von den Tafeln seines Marienaltars von 1502 befindet sich die Geburt der Jungfrau in Schleißheim, ihr „Tempelgang" in Burghausen, die „Heimsuchung" in München. Hier ist bei weicher Formenrundung volle räumliche Entwickelung mit tonvoller Farbigkeit verbunden.

Was sich von der wienerischen, steierischen und böhmischen Malerei dieser Zeit berichten ließe, kann füglich der Sonderforschung überlassen bleiben, die auch in Österreich erfolgreich an der Arbeit ist. Erwähnt sei immerhin, daß das besterhaltene Wandgemälde am Äußeren einer süddeutschen Kirche die mächtige, um 1450 entstandene, von italienischen Erinnerungen erfüllte Darstellung des himmlischen Hofstaates der Dreifaltigkeit an der Südseite des Grazer Domes ist. Über altsteierische Bilder in Graz hat Suida, über die Handschriftenmalerei Klosterneuburgs während des 15. Jahrhunderts v. Winkenau berichtet.

Nur in Tirol tritt uns, offensichtlich von Oberitalien her beeinflußt, ein Aufschwung der Wand- und Tafelmalerei entgegen, der uns als Sondererrungenschaft innerhalb der deutschen Kunstgeschichte dieser Zeit fesselt, auf die Entwickelung im übrigen Deutschland aber keinen sonderlichen Einfluß gewinnt. Die „Kunst an der Brennerstraße", an deren Erforschung sich, nachdem Semper den Grund zu ihr gelegt hatte, zunächst Riehl und Walchegger, weiterhin nochmals Semper und vor allem Weingärtner beteiligt haben, läßt sich im vollen Gegensatz zu der Kunst im übrigen Deutschland, besser in ihren Wandgemälden als in ihren Tafelbildern verfolgen.

In der Übergangszeit vom 14. zum 15. Jahrhundert sahen wir (Bd. 3, S. 429) die deutschtiroler Wandmalerei, unzweifelhaft von der oberitalienischen Kunst beeinflußt, großenteils aber doch im deutschen Sinne verderbert und verinnerlicht, im Bozener, im Meraner und im Brixener Kreise in leicht unterschiedenen Bahnen der größeren Naturnähe der

neueren Zeit zustreben. Außerhalb dieser drei Kreise stehen im südlichsten Südtirol am Anfang des 15. Jahrhunderts die von Betty Kurth mustergültig bekanntgemachten Fresken im Adlerturm zu Trient, die, aus der Kreuzung veronesischer und deutscher Kunst hervorgegangen, auch die avignonesisch-burgundische Rückwirkung auf die oberitalienische Kunst widerspiegeln. Die dargestellten Kalenderbilder, die in manchen Zügen an die Fresken der Tour de la Garderobe im Papstpalast zu Avignon (Bd. 3, S. 364) erinnern, gehen im landschaftlich räumlichen Zusammenschluß und in liebevoller Durchbildung der Einzeldinge weiter als die Bozener, Meraner und Brixener Bilder. Im Bozener Kreise wirken am wenigsten italienisch die Langhausfresken von 1407 aus der Jugendgeschichte Christi in der Pfarrkirche zu Terlan (Bd. 3, S. 429). Das mit 1407 bezeichnete Bild trägt die Namensinschrift des Hans Storinger, dem man daher wenigstens einen Teil dieser Terlaner Bilder, außer ihnen aber auch die Fresken der Kirche zu Kampill bei Bozen (um 1421), ja auch die der Katharinenlegende in der Schloßkirche zu Runkelstein zuschreiben zu können glaubt. Diesen Bildern parallel entwickelt erscheinen die 1409 und 1410 entstandenen Chorfresken aus der Schöpfungsgeschichte und der Heiligenlegende in Sankt Helena zu Deutschnofen. Sie stehen, wie die Fresken der Kirche zu Kaltern bei Bozen (1414), namentlich in der holzgestellartigen Hintergrundsarchitektur noch auf dem Boden der oberitalienischen Kunst des 14. Jahrhunderts, zeigen aber im Einzelnen deutsche Derbheit und deutsche Beseelung. Im Meraner Kreis zeigen die Fresken des Meisters Wenzel von 1415 in der Friedhofskapelle zu Riffian bei überreichem gotischen „Gewandstil" (Semper) ein Streben nach selbständigen Wirkungen, das auch in den Fresken der Durchgangshalle der Meraner Pfarrkirche selbst (1414) hervortritt. Die Weiterentwickelung läßt sich aber am besten im Brixener Kreise und hier zunächst in den entwickelungsreichen Fresken des Domkreuzganges verfolgen, in dem namentlich die frei bewegten Bilder der vierten Arkade von 1417 (Bd. 3, S. 429) dem neuen Stil des 15. Jahrhunderts zum Durchbruch verhalfen. Weitere Fortschritte in dieser Richtung machte der Meister, der in der dritten Arkade die Kreuzigung und den Schmerzensmann malte. Semper nannte ihn den „Brixener Meister mit dem Skorpion". Auf gleichem Boden steht das nach Walchegger um 1437 entstandene Fresko der Disputation der hl. Katharina in der Johanniskirche zu Brixen. Noch entschiedener aber tritt der Umschwung, der sich auch in dem härter und brüchiger werdenden Faltenwurf äußert, in der „Beweinung Christi" von 1446 und der „Dornenkrönung" von 1462 im Brixener Kreuzgang hervor. Die Mischung oberitalienischer, besonders paduanischer und venezianischer Errungenschaften mit dem ererbten bajuvarisch-deutschen Grundgefühl und den vom Norden kommenden niederländischen Einflüssen vollzieht sich hier mit fast dramatischer Überzeugungskraft. Als Schüler des Meisters der Beweinung Christi erscheint dann Jakob Sunter, der die Madonna mit dem hl. Michael und der hl. Katharina in der zweiten Arkade des Brixener Kreuzganges 1462 mit seinem Namen bezeichnete. Sunter, dessen Schule sich nach Semper bis 1474 verfolgen läßt, zeigt bei fortschreitendem Wirklichkeitssinn eine gewisse Hinneigung zur niederländisch beeinflußten oberdeutschen Schule.

Das Erbe der Sunterschule traten dann im letzten Viertel des Jahrhunderts in Brixen die Brüder Friedrich und Michael Pacher an. Ein erneuter Einfluß der inzwischen zur perspektivischen Beherrschung der Bildfläche fortgeschrittenen Schule von Padua (S. 268) war vorausgegangen. Die Legendenbilder im Neustift bei Brixen spiegeln in den Verkürzungen ihrer Baulichkeiten und in der plastischen Herausarbeitung ihrer Gestalten diesen

Einfluß noch derb und unausgeglichen wider. Auf diese Entwickelungsstufe trat zunächst Friedrich Pacher. Die mit seinem Namen bezeichnete Taufe Christi von 1483 im Klerikerseminar zu Freising ist tüchtig in der Bildwirkung, aber matt in der Durchführung. Die Bilder Michael Pachers aber übersetzen den räumlich bildnerischen Stil Squarciones und Mantegnas (S. 269) so energisch und unmittelbar ins Deutsche, daß man annehmen muß, dieser Meister sei selbst in Padua in die Schule gegangen. Bruneck im Pustertal war und blieb die Heimat beider Meister, wenn sie auch zeitweise in Brixen arbeiteten. Michael, der schon 1465 genannt wird und 1498 starb, scheint älter gewesen zu sein als Friedrich, der 1478 bis 1508 erwähnt wird. Seinem Stil nach aber ist Friedrich altertümlicher und rückständiger. Michael Pacher, den wir als Bildner bereits kennengelernt haben (S. 112), ist neben Witz und Schongauer auch der bedeutendste deutsche Maler des 15. Jahrhunderts. Der ersten ausführlichen Arbeit über ihn von Dahlke (1885) schließen sich neuere Untersuchungen von Semper, Strompen, Stiassny und Wannowsky sowie das große Tafelwerk von Friedrich Wolff an. Was Michael Pacher der paduanischen Schule verdankte, tritt überall in seiner perspektivisch richtigen Behandlung der Innenräume, in dem fein abgewogenen Gleichgewicht seiner Kompositionen, in der bildnerischen Durchbildung und der geschickten Verkürzung seiner Gestalten, die fest in sich und im Raume wenn auch zu groß für diesen, dastehen, deutlich zutage; daneben setzt die einheitliche Purpurglut seiner Färbung, so selbständig sie empfunden ist, eine gewisse Bekanntschaft mit venezianischen Farbenakkorden voraus. Auch Erinnerungen an Schongauersche Stiche lassen sich bei ihm nachempfinden. Die frische Wucht seiner Auffassung aber verdankt er schließlich seinem eigenen Blute; und die herbe Hagerkeit seiner Frauen, die großnasige, ausdrucksvolle Individualität seiner Männerköpfe sind das Erbteil der ganzen deutschen Schule, zu der er gehört. Hellenistisch-römische Zierformen hat er daher auch nicht aufgenommen; Gotiker blieb er bis zuletzt. Alle fremden Anregungen sind schließlich in sein großzügig hervortretendes Eigenwesen aufgegangen.

Von den Fresken, die manche für Jugendwerke Pachers halten, mag man ihm z. B. die Bilder in der Stiftskirche zu Innichen (ein Fürst zwischen Heiligen) und in der 1458 erbauten Kapelle im Neustift zu Brixen (Maria zwischen Kirchenvätern) vielleicht lassen. Auch die Krönung Mariä aus Ambras in München, die noch vor 1470 entstanden ist, wird von tüchtigen Kennern für eine eigenhändige Arbeit des Meisters gehalten. Voll überzeugend, ganz er selbst, aber tritt Michael Pacher uns als Maler nur in den besten Stücken seines großen, 1477—81 entstandenen Doppelflügelaltars in der Kirche zu Sankt Wolfgang entgegen. Die Innenseiten der Innenflügel, die noch Goldgrund zeigen, sind die sorgfältigst durchgeführten Gemälde Michael Pachers, die sich erhalten haben. Die vier mächtigen Hochbilder stellen Christi Geburt (Abb. 81), die Beschneidung, die Darstellung im Tempel und den Tod der Maria dar. Wie groß und wahr ist hier alles empfunden, wie ruhig und doch natürlich belebt ist der Faltenwurf der Gewänder, wie sprechend der Ausdruck der Köpfe, wie feurig die Färbung! Die acht Darstellungen aus dem Leben des Heilands auf den Außenseiten der inneren Flügel sind zwar mit der gleichen festen Körperlichkeit gezeichnet, aber nicht mehr mit der gleichen Liebe durchgeführt wie die Innenbilder; der Goldgrund ist hier verschwunden; blühende, leuchtende Landschaftsfernen, in denen Abend- und Morgenstimmungen zur Geltung gebracht werden, zeugen von dem Umfang und der Tiefe der Naturanschauung Pachers. Daß ihm bei der Ausführung dieser Bilder Gesellen geholfen, ist wahrscheinlich; daß sein Bruder Friedrich sich unter diesen befunden, ist aber nicht überzeugend.

Eher mag man dessen Hand in den vier Außenbildern des Altars erkennen, die mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Wolfgang von etwas flauerer Haltung bemalt sind. Noch



Abb. 81. Die Geburt Christi. Gemälde Michael Pachers am Altar der Kirche zu Sankt Wolfgang. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg. (Zu S. 143.)

später, 1489—90, entstanden und vielleicht noch reicher in seinen eigenhändigen Teilen war der Kirchenväter-Altar der Allerheiligenkapelle des Domes zu Brixen, dessen einzelne Teile seit 1910 in München vereinigt sind. Das Mittelstück ist namentlich in den ausdrucksvollen

Köpfen der Kirchenväter Chrysostomus und Augustinus überaus eindringlich durchgeführt. Die Innenseiten der Flügel tragen die Prachtgestalten der Kirchenväter Ambrosius und Hieronymus; die Außenseiten zeigen die Werkstattbilder aus dem Leben des hl. Wolfgang. Diese wenigen erhaltenen Werke seines Pinsels, denen Semper noch die Madonna mit der hl. Katharina und der hl. Margarete im Peterstift zu Salzburg anschließt, genügen, Michael Pacher für alle Zeiten den Großmeistern der deutschen Kunst einzureihen.

Vielleicht ein Sohn Friedrichs war Hans Pacher, der 1487 zum ersten, 1507 zum letzten Male erwähnt wird. Wenn Semper und Stiassny ihm eine Madonna der Vintlerschen Sammlung zu Bruneck und einige Bilderfolgen im Kloster Neustift zuschreiben, so sind das natürlich nur Vermutungen. Die Zahl der Bilder, die im allgemeinen der Werkstatt oder der Schule Pachers zugeschrieben werden können, aber ist recht bedeutend. Zu den besten gehört das Altarbild mit der Anbetung der Könige in der Pfarrkirche von Mitter-Olang im Pustertale. Allmählich aber sehen wir in der unabsehbaren Fülle erhaltener Bilder der Tiroler Schule von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert den Stil Pachers in der neuen italienischen Strömung untergehen, die bald nachdrängte.

Endlich die fränkische Malerei des 15. Jahrhunderts, aus der Albrecht Dürer hervorwuchs! Wie sich die Wandmalerei auf fränkischem Boden im Übergang vom 14. Jahrhundert entwickelte, haben wir an der Hand Kehrers, Gebhardts und Abrahams schon im 3. Bande (S. 431) verfolgt. Frühestens der Zeit um 1420 gehören die Fresken der Heiligengeistkirche in Nürnberg an, die Maria im Strahlenkranz mit den 14 Nothelfern und den Stiftern noch in halb italienisch böhmischem Stil darstellen. Erst dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstammt das Wandgemälde aus der Ursulalegende im sechsten Bogenfelde der Moritzkapelle zu Nürnberg, in denen sich, noch auf derselben Grundlage, wenn auch ohne besondere künstlerische Kraft, deutlich die räumlichen Bestrebungen des neuen, fränkisch gewordenen Zeitstils hervorwagen. Übrigens spielt die Glasmalerei in den fränkischen Kirchen jetzt eine größere Rolle als die Wandmalerei. Im Westchor der Sebalduskirche zu Nürnberg haben sich einige Glasgemälde mit biblischen Darstellungen aus der ersten Hälfte und der Mitte des Jahrhunderts erhalten; das Holzschuhersche, das Behaimsche und das Hallersche Fenster zeichnen sich durch ihre reichen spätgotischen Zierformen aus; zu den prächtigsten vom Ausgang des 15. Jahrhunderts gehört das Volkamersche Fenster mit der Beschneidung Christi und der Anbetung der Könige; das Bamberger Fenster von 1501, das Heinrich, Kunigunde, Heilige und Bischöfe darstellt, rührt von dem Bamberger Maler Wolfgang Katzenheimer (S. 147) her. In der Lorenzkirche schließen sich die sieben Fenster des Chorhaupts zu prächtig schimmernder Wirkung zusammen. Das Rietersche Fenster mit seinen alttestamentlichen Darstellungen gehört nach Thode noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts, das Konhofer-Fenster, das den Heiland und Heilige über dem 1452 gestorbenen Stifter leuchten läßt, nach Schinnerer erst dem letzten Viertel des Jahrhunderts an; ungefähr den gleichen Stil zeigt das Knorrsche Fenster von 1476 mit seiner im Wolgemutschen Sinne realistisch gemeinten Verklärung Christi; sie alle aber übertrifft das herrliche Volkamersche Fenster von 1487, das nach Frankl als Meisterwerk des Ulmer Glasmalers Hans Wild anzusehen ist (S. 132). Für Wolgemuts Werkstatt nimmt Schinnerer das mittlere Chorfenster, das Kaiserfenster, in Anspruch. Lehrreich ist, daß die Entwickelung der Glasmalerei jetzt auch hier der Tafelmalerei folgt.

Eine Begleiterin der Tafelmalerei war auch in Franken die vervielfältigende Kunst.

Freilich, der Kupferstich, der im nächsten Jahrhundert von Nürnberg aus im Dienste des größten deutschen Künstlers die Welt eroberte, spielte hier im 15. Jahrhundert noch nicht eine solche Rolle wie in Westdeutschland. Seit Thausings Lehre, daß Dürers Lehrer Wolgemut auch sein Vorläufer als Stecher gewesen sei, widerlegt worden, bleibt als namhafter fränkischer Stecher des 15. Jahrhunderts nur Veit Stoß (S. 115) übrig, der große Bildhauer, dessen zehn Stiche schon Bartsch und Passavant zusammengesucht haben. Loßnitzer hat sie eingehend besprochen, Baumeister hat sie herausgegeben. Sie stammen wahrscheinlich alle aus seiner Krakauer Zeit. Die ältesten von ihnen verraten durch ihre ungeregelte Schraffierung den Anfänger. Aus allen sprechen der keck zugreifende Wirklichkeitssinn und die unruhige, feurige Leidenschaftlichkeit des Meisters. In der knitterigen Bauschigkeit der Gewänder und der entsprechenden Stilisierung der Körperformen leisten sie ein Äußerstes. Etwas Unausgeglichenes haben selbst noch die „heilige Familie im Zimmer" (Passavant 4; Abb. 82) und die trotz ihrer Anklänge an die niederländische Malerei unruhige „Auferweckung des Lazarus" (Bartsch 1). Reifer und ruhiger vor allem in der technischen Durchführung sind die trotz ihres großzügigen Gewandfalles etwas gezierte „Madonna mit dem Apfel" (B. 3), die ergreifende „Beweinung Christi" (B. 2) und die malerisch empfundene „Heilige Genoveva" (P. 10).



Abb. 82. Die heilige Familie im Zimmer. Kupferstich von Veit Stoß. Nach dem Stich im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Lehrreicher sind die Holzschnitte der ältesten, mit beweglichen Lettern gedruckten fränkischen Bücher. Nur die in deutscher Sprache geschriebenen Bücher pflegten mit Holzschnitten geschmückt zu werden, und das älteste von ihnen ist Boners „Edelstein", der 1461 von Albrecht Pfister in Bamberg gedruckt worden; 1462 folgte ihm das Buch der vier Historien, von Joseph, Daniel, Esther und Judith, dann der „Ackermann aus Böhmen". Als „das kleine Bamberger Vorspiel" zur deutschen Buchkunst der letzten drei Jahrzehnte bezeichnet Worringer diese Pfisterschen Darbietungen. Fest und zielbewußt in der Verbildlichung gegebener Vorgänge sind die harten, schattenlosen, auf Bemalung berechneten Umrißzeichnungen dieser Bücher weniger kunstlos im Sinne einer selbständigen Buchkunst, als es scheinen möchte. In Nürnberg trat erst in den achtziger Jahren der Buchdrucker Anton Koburger mit Holzschnittbüchern hervor. Die Holzschnitte seiner deutschen Bibel von 1483 entlehnte er noch einfach der berühmten Kölner Bibel von 1480 (S. 95). Sein „Passional" von 1488 aber ließ er schon mit 262 neuen Holzschnitten eines unter Schongauers Einfluß stehenden, vielleicht schwäbischen Meisters schmücken. Die große Nürnberger Werkstatt Wolgemuts, des Lehrers Dürers und dessen Stiefsohnes Wilhelm Pleydenwurffs, aber nahm Koburger 1491 für seinen „Schatzbehalter der wahren Reichtümer des Heils" und

einige Jahre darauf für die umfangreiche, mit über 650 Holzschnitten ausgestattete „Weltchronik" Hartmann Schedels (lateinisch 1493, deutsch 1494) in Anspruch. Hier sucht der Buchholzschnitt es schon den räumlichen Wirkungen der gleichzeitigen Tafelmalerei gleichzutun, verkümmert dann aber in handwerksmäßiger Massenerzeugung.

Die fränkische Tafelmalerei hält uns hauptsächlich in Nürnberg fest. Was Fr. Leitschuh von der Würzburger Malerei dieser Zeit zu berichten gewußt, können wir ruhig der Sonderforschung überlassen. Die spätgotische Malerei Bambergs aber erscheint im Lichte der neuen Forschung, an der auch Burger, Voll, Solleder und Abraham teilgenommen, ohne führend aufzutreten, immerhin eng mit der Nürnberger Malerei dieses Zeitraums verwachsen zu sein. Die Frage, ob nicht die Forchheimer Wandmaler vom Ausgange des 14. Jahrhunderts (Bd. 3, S. 431) Bamberger gewesen, wird nicht entschieden werden können. Jedenfalls aber treffen wir in der Franziskanerkirche zu Bamberg im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts den berühmten, 1429 aufgestellten Altar, der sich jetzt im Nationalmuseum zu München befindet. Sein Mittelbild stellt die Kreuzigung dar, seine Flügelbilder zeigen die Kreuzschleppung und die Abnahme vom Kreuz noch auf Goldgrund in starker, schlicht derber, noch mühsam nach räumlicher Ellenbogenfreiheit ringender Formensprache, der die satte, etwas schwere Farbenpracht entspricht. Glaser hat gezeigt, daß der Kreuzabnahme ein sienesisches Vorbild zugrunde liegt. Bei der Bedeutung des Namens Pleydenwurff in der Geschichte der Nürnberger Malerei ist es aber lehrreich, daß zwei Maler dieses Namens schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Bamberg nachgewiesen sind, ein Fritz Pleydenwurff, der 1432, und ein Konrad Pleydenwurff, der 1435 und 1447 genannt wird. Daß einer von ihnen den Bamberger Altar gemalt habe, ist möglich. Wahrscheinlich dagegen erscheint, daß Hans Pleydenwurff, der Führer der Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (S. 150), der erst 1457 als Zugewanderter Bürger von Nürnberg wurde, ein Sproß jener Bamberger Familie Pleydenwurff war. Erst im Übergang zum 16. Jahrhundert taucht dann in Bamberg mit Wolfgang Katzenheimer (S. 145), dem namentlich Schinnerer nachgegangen, ein namhafter Holzschnittzeichner, Glasmaler und Tafelmaler auf. Seine Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Bartholomäus in der Bamberger Galerie auf dem Michelsberge wirken nürnbergisch im weiteren Sinne. Beglaubigt als Werk seiner Hand ist das schöne „Bamberger Fenster" von 1493 (S. 145) im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg; und an die Holzschnitte des „Schatzbehalters" und der „Weltchronik" erinnern einigermaßen die Holzschnitte der „Bambergischen Halsgerichtsordnung" von 1507, das Jüngste Gericht und die Bilder aus dem völkischen Gerichtsleben, die schon Leitschuh ihm zugewiesen hat.

In der Geschichte der Nürnberger Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts stehen eine Fülle von Malernamen, die Forscher wie Baader und Gümbel den Archiven entlockt oder alte Schriftsteller wie Neudörffer bewahrt haben, einer noch größeren Fülle von erhaltenen Bildtafeln gegenüber. Nur in vereinzelten Fällen aber ist es möglich gewesen, eine feste Brücke von einem dieser Malernamen zu einem dieser Gemälde zu schlagen. Urkundlich festgestellt ist, daß Hans Pleydenwurff 1462 den nur teilweise erhaltenen Altar für die Elisabethkirche zu Breslau und daß sein Schüler, Dürers Lehrer Michel Wolgemut, 1474 den großen Altar für die Marienkirche in Zwickau geliefert hat. Von den späteren Altären sollen die der Klosterkirche zu Feuchtwangen und zu Schwabach beglaubigtermaßen aus der Werkstatt Wolgemuts hervorgegangen sein. Aus Hartmann Schedels „Weltchronik" erfahren wir,

daß Wolgemut und sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff die Holzschnitte für dieses Werk geliefert haben. Durch Neudörffer hören wir, daß der bekannte Peringsdorffer Altar im Germanischen Museum ein Hauptwerk Wolgemuts sei. Das ist so ziemlich alles. Mit Namensinschriften haben gerade die Nürnberger Maler ihre Schöpfungen nicht versehen. Die wenigen Fälle, in denen Buchstaben in Zierrändern als Namenszeichnungen gedeutet werden, sind mindestens zweifelhaft. Die vergleichende Bilderforschung hat, vorwärts und rückwärts schließend, daher einen weiten Spielraum zur Verteilung der zahlreichen Werke auf die bekanntesten Namen oder auch nur zur Zusammenstellung des Zusammengehörigen gehabt.



Abb. 83. Die Vorderseite des Imhofschen Altars in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

Die Grundlagen zu einem Neubau der Geschichte der Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts hat Thode geschaffen, und seine Nachfolger, wie Dörnhöffer, Gebhardt und zuletzt Abraham, haben diesen Neubau durch Umbauten und Anbauten verändert und ergänzt.

An die Spitze der Nürnberger Malerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts pflegt man den schönen, vielgenannten Imhofschen Altar der Lorenzkirche zu stellen, dessen Rückseite mit der Beweinung Christi sich im Germanischen Museum befindet. Das vordere Mittelbild in der Lorenzkirche (Abb. 83) stellt in noch völlig raumlosem Gold- und Teppichgrund-Stil die Krönung der Muttergottes durch den neben ihr sitzenden, gekrönten Heiland dar, während die Innenseiten der Flügel die erst wenig bildnismäßig gestalteten, in kleinem Maßstab gehaltenen Stifter knieend zu Füßen der Apostel Simon und Thaddäus zeigen. Daß die stehenden Apostel kürzer und gedrungener erscheinen als die sitzenden beiden Hauptfiguren

des Mittelbildes, liegt, wie so oft auf dieser Kunststufe, an dem Gesetz der ausgleichenden Raumfüllung, das für die Köpfe der Flügel und die Köpfe des Hauptbildes annähernd die gleiche Höhe und die gleiche Größe verlangt. Der Übergang aus der Typik des gotischen Idealstils zu realistischerer Modellierung und individuellerer Gesichtsbildung erscheint in diesem um 1425 entstandenen Meisterwerk, in dem man noch toskanisch-trecentistische Nachklänge spürt, erst leise eingeleitet. Hoher, feierlicher, wenn auch milder Ernst des Ausdrucks zeichnet es aus. Daß ein Meister Berthold, von dessen urkundlich beglaubigten Fresken sich nichts erhalten hat — nach Gümbel hieß er Berthold Landauer —, den Imhof-Altar und seinesgleichen geschaffen habe, wie Thode annahm, ist von Gebhardt bestritten, von Abraham aber wieder als zulässige Vermutung verteidigt worden. Es ist eben eine jener kunstgeschichtlichen Vermutungen, die man bis zum Beweise des Gegenteils gelten lassen darf. Thode schrieb dem „Meister des Imhof-Altars" jenes Bamberger Flügelbild von 1429, ihm oder seiner Schule noch 25 andere Werke zu, von denen die meisten heute nur im allgemeinen als Arbeiten Nürnberger Meister der gleichen Stilstufe angesehen werden. Älter als die des Imhof-Altars erscheinen die Innenflügelbilder des oberen Schreines des Deokarus-Altars (S. 114) in der Lorenzkirche, älter auch die auseinandergesägten Flügel des spätestens 1418 gestifteten Deichslerschen Altars in Berlin, deren Heiligengestalten an den Außenseiten auf blauem, an den Innenseiten auf goldenem Grunde stehen.

Böhmische Einflüsse, die schon im Sinne des Ringens der Übergangszeit verarbeitet sind, zeigen dann die beiden Breittafeln des Germanischen Museums (Bd. 3, S. 432), die den Bethlehemitischen Kindermord und die Zugrabetragung der Jungfrau darstellen. Sie gehören dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an. Jünger und realistischer erscheint der Tuchersche Altar in der Frauenkirche zu Nürnberg, dessen noch völlig raumlose Hauptbilder mit untersetzten, großköpfigen Gestalten die Verkündigung, die Kreuzigung und die Auferstehung veranschaulichen. Die Fortschritte treten hier nur in der körperlichen, wenn auch etwas lederartig zähen, Durchmodellierung der Gestalten und in der Leidenschaft des Ausdrucks hervor. Die gleiche Hand zeigen das Ebenheim-Epitaph in der Lorenzkirche und das Passionstriptychon in der Johanneskirche zu Nürnberg, aus deren doch recht unsicheren Inschriften Gebhardt seine Überzeugung ableitet, daß Hans Peurl (Beurl, Beuerlin), ein nach Neudörffer und den Urkunden doch wohl jüngerer Künstler, der „Meister des Tucher-Altars" sei, dessen Werke zwischen 1440 und 1450 entstanden sein müssen.

Ziemlich gleichalterig muß Thodes „Meister des Wolfgangs-Altars" sein. Der Wolfgangs-Altar, dessen Mittelbild die Auferstehung darstellt, steht in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Abraham nimmt das schwächliche Werk, in dem Motive des Tucher-Altars wiederkehren, nicht sonderlich überzeugend für Michel Wolgemuts Vater Valentin Wolgemut in Anspruch, der bis 1469 genannt wird.

Nach 1460 vollzog sich dann auch in Nürnberg der Umschwung zur räumlicheren Vertiefung der Bildflächen, zur leiblicheren Gestaltung der Menschen, Tiere und Pflanzen, zur verständnisvolleren Behandlung der Landschaften und zur natürlicheren Wiedergabe der Wirkungen von Licht und Schatten. Daß die Oberdeutschen alle ihre Kenntnisse dieser neuen Darstellungsweise den Niederländern verdankten, ist, so allgemein ausgesprochen, nicht richtig. Aber daß die niederländische Art Rogers und Bouts' auch die jüngeren Nürnberger Meister stark beeinflußt hat, läßt sich auch hier nicht nur an der Hand entlehnter Einzelzüge

beweisen, sondern spricht sich auch in der Gesamthaltung ihrer Gemälde aus, die sich an gleichmäßig abgewogener Vollendung nicht mit denen ihrer niederländischen, rheinischen und schwäbischen Zeitgenossen messen können, es ihnen aber an Schärfe der Charakteristik und Leidenschaftlichkeit des Bewegungsausdrucks, manchmal übertreibend, zuvorzutun suchen.

Füllte man früher die Blätter der Geschichte der Nürnberger Malerei dieser Zeit nahezu völlig mit dem Namen Michel Wolgemuts aus, der als Lehrer Dürers zu hohem Ansehen emporgestiegen war, so hat Thode, vor dem besonders Robert Vischer und Seidlitz sich der Wolgemut-Forschung angenommen hatten, gerade hier das Verdienst, gesichtet und gesondert zu haben. Als der Begründer der neuen Richtung in einer großen Malwerkstatt Nürnbergs erscheint jetzt Hans Pleydenwurff, von dem wir wissen, daß er zwischen 1457 und 1472 zu Nürnberg tätig war. Michel Wolgemut (1434—1519), der 1473 Hans Pleydenwurffs Witwe heiratete, erbte mit dessen Werkstatt ihren tüchtigsten Gesellen, seinen Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, der 1495 starb. Die Werke Hans Pleydenwurffs zu bestimmen, gelang einerseits durch die schon von Vischer bemerkte, freilich nicht einwandfreie Bezeichnung seiner „Kreuzigung" in der Münchener Pinakothek mit den Anfangsbuchstaben J. P., anderseits durch die stilkritische Untersuchung seines urkundlich beglaubigten Altars von 1462 in der Elisabethkirche zu Breslau. Daß aber Wilhelm Pleydenwurff 1493 Mitarbeiter Wolgemuts an den zahlreichen Holzschnitten in Hartmann Schedels „Weltchronik" (S. 147) war, berichtet diese selbst schwarz auf weiß. Von den Flügelbildern des Breslauer Altars Hans Pleydenwurffs haben sich Bruchstücke der Darstellung im Tempel und der Kreuzigung im Schlesischen Museum, hat sich die Anbetung der Könige im Kunstgewerbemuseum zu Breslau erhalten. Die Bildwirkung wird hier schon völlig durch landschaftliche Raumvertiefung erzielt. Die blutüberströmte Schmerzensgestalt des Gekreuzigten erinnert an die Typen Dirk Bouts'. Die Menge unter dem Kreuze ist noch etwas ungegliedert zusammengewürfelt. Die lebendigen Einzelköpfe sind von verschiedenem, nirgends übertriebenem Ausdruck bewegt. Daß das Kreuzigungsbild der Münchener Pinakothek von derselben Meisterhand herrührt, sollte nicht bezweifelt werden. Es ist aber wohl richtiger, es mit Abraham für eine spätere, als es mit Thode für eine frühere Schöpfung des Meisters anzusehen (Abb. 84). Der Heiland am Kreuze ist weicher, aber auch deutscher geworden. Die Menschengruppen unter dem Kreuze sind besser geordnet. Der Heiligenschein, der auf dem Breslauer Bilde durch leichte Goldstrahlen angedeutet worden, ist verschwunden. Deutsch aber wirkt auf beiden Bildern die Mittelgebirgslandschaft unter goldenem Himmel. Nur zögernd wird man die lockerere, lichtere Schönbornsche Kreuzigung im Germanischen Museum als eigenhändige spätere Schöpfung Hans Pleydenwurffs gelten lassen; und nur als Werkstattbild gibt sich das neue Pleydenwurffsche Bild in Berlin, das Gottvater, den Leichnam Christi haltend, mit dem Stifter und der Stifterin darstellt. Das wunderbar lebendige Bildnis des greisen Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum zu Nürnberg dagegen, ein Brustbild mit Händen auf blauem Grunde, ist jedenfalls gut genug für Hans Pleydenwurff. „Alter und geistige Arbeit, nicht gemeine Sorge und körperliches Leid", sagt Alfred Lehmann, „haben wie mit feinem Griffel ihre Spuren in das lebensprühende Antlitz des Greises gegraben." Von einem Nachfolger Pleydenwurffs, der sich bei geringerem Können vergeblich bemüht, in der Freiheit der Bewegung und der Gliederung der Gruppen über ihn hinauszugehen, rühren die beiden Flügel des „Landauer Altars" der Katharinenkirche her, die jetzt im Germanischen Museum mit dem Mittelstück vereinigt sind.

Neben der Pleydenwurffschen bestand in Nürnberg jedenfalls die Valentin Wolgemutsche Werkstatt, die 1469 auf dessen Sohn Michel Wolgemut überging. Nachdem dieser Pleydenwurffs Witwe geheiratet, vereinigte er die beiden Werkstätten. Das Schulverhältnis



Abb. 84. Die Kreuzigung Christi. Gemälde Hans Pleydenwurffs in der Pinakothek zu München. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Michels zu seinem Vater und zu Pleydenwurff ist nicht festgestellt. Sicher aber haben diese Meister selten oder nie ein Altarwerk in allen seinen Teilen eigenhändig ausgeführt; oft haben sie nur den Entwurf geliefert. Gediegene Stilvergleichung und tüftelnde Vermutungskunst haben hier einen weiten Spielraum für ihre „Bestimmungen“.

Michel Wolgemut selbst, den noch Thausing gewaltig überschätzt hatte, pflegt heute geflissentlich unterschätzt zu werden. Daß er den Stil Pleydenwurffs ins Trockene und

Handwerksmäßige zog, trifft für seine Werkstattarbeiten zu; aber die eigenhändigen Werke seiner früheren Zeit gehören zu den tüchtigsten deutschen Kunstwerken jener Tage.

Mit einem allgemein anerkannten Frühwerk Wolgemuts, dem Hofer Altar von 1465 in München, der freilich nach einigen noch in Valentin Wolgemuts, nach anderen noch in Hans Pleydenwurffs Werkstatt bestellt worden wäre, haben der „Löffelholzische Altar" der Sebalduskirche und der auseinandergenommene „Dreikönigsaltar" der Lorenzkirche eine so große Stilverwandtschaft, daß Abraham sie den Jugendwerken Wolgemuts einreiht, während Glaser ihren Entwurf Pleydenwurff zuschreibt. Die Innenseiten der Flügel des „Löffelholzischen Altars" von 1467 stellen links zwei Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina, rechts die Anbetung der Könige in räumlich wirkendem Gemache und den Kampf Georgs mit dem Drachen in hoher, reichgegliederter Landschaft dar. Die Gestalten sind kurz und gedrungen, die Pferde steif und hölzern, die Köpfe noch wenig persönlich. Aber alles ist von äußerer und innerer Bewegung erfüllt. Die Bilder des „Dreikönigsaltars", den auch Kehrer hervorgehoben hat, zeigen alle diese Eigenschaften in noch weiterer Entwickelung in derselben Richtung. Der Hofer Altar, der in München längst als Werk Wolgemuts gegolten, enthält vier große Tafeln mit der Auferstehung Christi, dem Gebet am Ölberg, der Kreuzigung und der Kreuzabnahme auf den Vorderseiten, den Aposteln Bartholomäus und Jakobus, dem Erzengel Michael, der Verkündigung und der Heiligen Nacht auf den Rückseiten. Der Bildraum ist absichtlich gefüllt. Die Modellierung ist glatter als die Pleydenwurffs, die wohlgegliederten Gestalten sind eckiger in den Formen, studierter in ihrem Gliederbau, die Köpfe leerer im Ausdruck. An Stelle des Goldgrundes, den nur zwei der Bilder bewahren, tritt stimmungsvoll die Landschaft, über der auf dem Auferstehungsbilde rechts die Morgenröte den nächtlich blauen Himmel durchbricht: für 1465 sicher eine Leistung in Deutschland. Dann die Flügel des großen Schnitzaltars von 1479 in der Marienkirche zu Zwickau (S. 115); wenn die inneren Flügel geschlossen sind, erscheinen auf Goldgrund die Verkündigung (Abb. 85), die Geburt des Heilands, die Anbetung der Könige und die hl. Sippe. Die Außenseiten der äußeren Flügel aber schildern unter blauem Himmelsgrund den Ölberg, die Kreuzigung, die Dornenkrönung und die Kreuztragung. Nur die beiden letzten dieser Bilder zeigen eine Gesellenhand. Die Marienbilder sind großzügig empfunden, aber bürgerlich erzählt und vielfach mit Kindergestalten ausgestattet. Die Frauenköpfe mit ihren hohen Stirnen, ihren kleinen, weit auseinanderstehenden Augen unter hohen Brauen, ihren langen, schmalen Nasen und vollen Lippen sind an sich so wenig anziehend wie die Männerköpfe mit ihren starken Backenknochen, ihren schweren Augenlidern und ihrem spitzen Kinn; aber den Frauen fehlt es nicht an stiller Größe, den Männern nicht an Ernst und Würde. Die Passionsbilder sind krauser, bewegter und leidenschaftlicher. Die tiefe, satte, harmonische Färbung aller Tafeln ist meisterhaft empfunden.

Bald nach 1480 folgte das große Hallersche Altarwerk in der Heiligenkreuzkapelle zu Nürnberg, das bei reiferer und malerischerer Pinselführung alles in allem eine noch festere Verankerung der Figurengruppen in der Landschaft erstrebt als jene älteren Bilder. Zu den bedeutendsten Wolgemutschen Schöpfungen der achtziger Jahre gehört sodann der Katharinenaltar der Lorenzkirche, der zu flächenhafterer Behandlung der Gestalten im Bildraume zurückkehrt, zu den schwächsten der Altar in der Klosterkirche zu Feuchtwangen, an den der Meister sicher nicht selbst Hand angelegt hat. Dem „Feuchtwangener" Meister aber werden auch die zwölf Passionsbilder der Flügel des erst 1498 gestifteten Hallerschen Hochaltars

in der Kirche zu Kalchreut zugeschrieben. Das Meisterwerk vom Ende der achtziger Jahre ist dann der vielbesprochene Peringsdorffersche Altar von 1487 im Germanischen Museum, den Neudörffer 1547 als Wolgemuts Hauptwerk bezeichnet. Thode nannte seine Flügelbilder „das weitaus hervorragendste Werk der Nürnberger Malerschule aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts", sprach ihn aber ebendeshalb Wolgemut ab, um ihn ganz auf dessen Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff zurückzuführen. In den vier Bildern der Innenseiten beider Innenflügel sind Vorgänge aus den Legenden des hl. Bernhard von Clairvaux, des hl. Lukas, des hl. Christophorus und des hl. Sebastian lebendig in schräg vertiefter Anordnung erzählt. Auf den Außenseiten der Innenflügel und den Innenseiten der Außenflügel stehen vier große, prächtige Heiligenpaare auf hohen Untersätzen. Auf den Außenseiten sind acht Vorgänge aus dem Leben des hl. Veit veranschaulicht. Thodes Beurteilung des Werkes hat sich nicht aufrechterhalten lassen. Die jüngere Kritik erkennt Wolgemuts eigene Hand in einer Reihe seiner schönsten Bilder, vor allem in den vier Heiligengeschichten der inneren Flügel, in denen der Meister auf der Höhe seiner Entwickelung steht. Abraham gibt ihm wenigstens den Christophorus und den hl. Sebastian dieser Reihe, erkennt seine Hand aber auch in der Hälfte der großen Heiligengestalten und in dem Außenbilde des hl. Veit im Löwenkerker. Eins der Veitbilder, das den Heiligen lehrend in der Kirche zeigt, trägt die Bezeichnung R. F. 1487. Diese Namensanfangsbuchstaben kennen wir bereits (S. 141); und wir sehen



Abb. 85. Die Verkündigung. Gemälde Michel Wolgemuts am Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

keinen Grund, in dieser Darstellung nicht mit Abraham ein Jugendbild des Salzburgers Rueland Frueauf des Jüngeren zu erkennen, der demnach Wolgemuts Schüler gewesen wäre. Vielleicht ist diesem Künstler noch ein zweites der Veitbilder zuzuschreiben. In allen übrigen, fast in der Hälfte aller Bilder des Altars tritt uns eine moderne, weichere, schönheitsdurstigere Pinselführung entgegen; und diese Bilder dem Wilhelm Pleydenwurff Thodes zu lassen, ist eine ansprechende kunstgeschichtliche Vermutung, die man mit Abraham gelten lassen mag, wie so manche andere.

Die Arbeiten der Wolgemutschen Werkstatt aus den neunziger Jahren werden lockerer in der Anordnung, schärfer bis zu zerrbildartiger Behandlung in der Individualisierung, mürrischer und griesgrämiger im Ausdruck. Ein gutes Werkstattbild ist jedenfalls die große Beweinung Christi im Chorumgang der Lorenzkirche. Wilhelm Pleydenwurff war 1494 gestorben. Als eigenhändige Spätwerke Wolgemuts mag man mit Abraham den Seitenaltar der Burgkapelle (um 1495), das starre Bildnis des Hans Perckmeister von 1496 im Germanischen Museum, den Entwurf zum Chorfenster der Jakobkirche mit dem Stammbaum Christi, der Verkündigung und der Taufe von 1497 und die hl. Anna selbdritt (nach 1500) im Germanischen Museum zu Nürnberg gelten lassen. Von den Altären dieser Zeit ist der Altar in der Stadtkirche zu Crailsheim, den Thode auf Wolgemut zurückführt, heute als Werk einer anderen, vielleicht als westfränkisch zu bezeichnenden Richtung erkannt; auch der Hochaltar der Klosterkirche zu Heilsbronn (um 1502), der zu dem Gesellen der Passionsbilder des Zwickauer Altars in Beziehung gesetzt worden, wird jetzt einem besonderen „Meister des Heilsbronner Altars" zugeschrieben. Die vier Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Marienleben und der Leidensgeschichte in der Pfarrkirche zu Hersbruck (um 1495), in denen die Charakterzeichnung vollends zur Grimasse wird, wird ebendeshalb von Wolgemuts Verächtern dem Meister gelassen, hat mit ihm selbst aber offenbar nichts zu tun. Endlich die Flügelgemälde mit den Legenden des Täufers und des hl. Martin in der Kirche zu Schwabach, die 1506 bei Wolgemut bestellt und 1508 vollendet wurden. Die meisten von ihnen sind rohe Gesellenarbeit. Dörnhöffer will nur noch einzelne Stellen der Predigt des Täufers dem Meister selbst lassen. Jedenfalls bleibt das Werk eine sichere Werkstattarbeit der Spätzeit des Meisters.

Nicht bei Wolgemut, sondern bei dem großen Bildhauer Veit Stoß (S. 115), den wir auch als Kupferstecher kennengelernt haben (S. 146), aber wurden um 1502 die Altarflügel zu Riemenschneiders Hochaltar in der Pfarrkirche zu Münnerstadt (S. 117) bestellt, die jetzt im Chor der Kirche hängen. Sie stellen vier Erlebnisse des hl. Kilian in gedrängter geistvoller Anordnung mit den gewaltsamen Bewegungen, den eckigen Umrissen und der plastischen Durchbildung der knochigen Hände dar, die den Meister kennzeichnen. Auch ihre eigentümlich gedämpfte, kühl-bunte Färbung ist einzig in ihrer Art. Natürlich fehlt es nicht an Stimmen, die nicht glauben, daß Veit Stoß, von dem sonst keine Gemälde bekannt sind, diese Bilder ausgeführt habe. Angesichts der urkundlichen Beglaubigung und der ausgesprochenen Sonderart dieser Bilder halten wir aber mit Loßnitzer daran fest, daß Stoß sie gemalt hat.

Lehrreich ist übrigens, daß sich aus dem Nürnberger Kunstkreise, den wir kennengelernt haben, mehr eigentliche, ihrer selbst wegen gemalte Bildnisse des 15. Jahrhunderts erhalten haben, als aus allen übrigen deutschen Kunstkreisen. Alfred Lehmann hat ihrer nahezu zwei Dutzend zusammengestellt; das beste von ihnen ist jenes Bild des Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum (S. 150), das wir mit Thode Hans Pleydenwurff zuschreiben. Als eigenhändige Bildnisse Wolgemuts können wir das ernste, eindringlich auf blaugrauen Grund

gesetzte Brustbild des 72jährigen Martin Rosenthaler von 1490 und das ähnliche Bildnis Hans Perckmeisters von 1496 in derselben Sammlung gelten lassen. Dem Wilhelm Pleydenwurff gab Thode, weniger überzeugend, das hübsche, vielleicht nicht einmal nürnbergische Halbfigurendoppelbild eines Ehepaares von 1475 im Amalienstift zu Dessau. Sicher nürnbergisch ist das tüchtige Bildnis der Ursula Tucherin in der Kasseler Galerie, das früher Wolgemut zugeschrieben wurde. Die neue, bisher ungeahnte zeichnerische Klarheit und malerische Feinfühligkeit, die in dem Bildnis der Elisabeth Niklas Tucherin in Kassel und in den Bildnissen des Hans Tucher und seiner Gattin Felicitas in Weimar (alle drei von 1499) zutage tritt, aber weist in eine neue, lichtere Zeit voraus. In der Tat hat man auf dem Kasseler Bilde das Monogramm Dürers entdeckt. Es muß uns für jetzt genügen, den Boden einigermaßen kennengelernt zu haben, dem dieser Siegfried deutscher Kunst entsprossen.

3. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Norddeutschland.

A. Die norddeutsche Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Auch in den weiten Strecken Norddeutschlands, die von der Weser, der Elbe, der Oder und ihren Nebenflüssen durchströmt werden, wurde im 15. Jahrhundert an manchen ehrwürdigen alten Kirchen im neuen Zeitstil weitergebaut. Die Wiesenkirche zu Soest (Bd. 3, S. 435) erhielt ihr Nordportal und ihren Doppelturmbau; das Querschiff des alten Domes zu Halberstadt (Bd. 3, S. 434) wurde erst 1466, das Mittelschiff des Langhauses erst 1470—86 eingewölbt; der Dom zu Braunschweig (Bd. 3, S. 269) erhielt im 15. Jahrhundert sein nördliches Seitenschiff, das mit seinen gewundenen Pfeilern, seinen kraftigen Netzgewölben und seinem flammenförmigen Maßwerk zu den malerischsten Schöpfungen der deutschen Spätgotik gehört. Der Dom zu Magdeburg (Bd. 3, S. 269 und S. 434) bekam seine edle Westfassade, zwischen deren schlichtem Turmpaar der Mittelgiebel und der Türbau die Pracht spätgotischen Zierwerks entfalten; der ursprünglich zweitürmige Meißener Dom (Bd. 3, S. 434) aber wurde, wie Gurlitt nachgewiesen hat, gegen Ende des Jahrhunderts nach dem damals in Übung kommenden, am Dom und an der Severikirche zu Erfurt noch heute erhaltenen System mit einem dreispitzigen Turmbau bekrönt, der leider 1547 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde. Vom Dom von Erfurt ausgehend, der 1452 durch Hans von Straßburg erweitert wurde, machte die Bekrönung der Westfassade mit drei Turmspitzen Schule.

Unter den Neubauten des Hausteingebietes, das sich vom deutschen Mittelgebirge noch ein Stück in die Ebene hinabzieht, herrscht das Hallensystem beinahe ausschließlich. Dreischiffige Hallenkirchen sind z. B. in Westfalen, dem deutschen Stammsitz des Hallenbaues (Bd. 3, S. 268), die weit- und klarräumige, noch mit feinen Laubkapitellen geschmückte Lambertikirche zu Münster, in der Provinz Hannover die Cyriakus- und die Servatiuskirche zu Duderstadt, in Schlesien die schöne Jakobskirche zu Neiße, in Sachsen die Thomaskirche zu Leipzig (1482—90), deren auch gleich breite Schiffe von schlanken Achteckpfeilern getragen werden. Fünfschiffige Hallenkirchen sind in ihrer jetzigen Gestalt die Peter-Pauls-Kirche zu Görlitz und die Severikirche zu Erfurt. Als quadratischer Viersäulenbau alter Art (Bd. 3, S. 105) wirkt die Kilianskirche zu Korbach mit ihren dreimal drei unter sich gleich breiten Hallenjochen. Ein zusammenhängendes Gebiet neuer Hallenkirchen aus der Übergangszeit des 15. ins 16. Jahrhundert aber befindet sich im Königreich Sachsen. Die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung dieser Gruppe hat Hänel dargelegt, später Gerstenberg weiter

ausgeführt. Die Städte des Erzgebirges wurden durch den Wohlstand, den sie dem Aufschwung ihres Bergbaues verdankten, zur Errichtung stattlicher Stadt- oder Pfarrkirchen gedrängt, die den Bedürfnissen der Neuzeit ohne Rücksicht auf die alten Bauhüttenrezepte Rechnung trugen. Da sie von Anfang an als Gemeinde- oder Predigtkirchen gedacht waren, so wurde ihr Chor mit dem Langhause zu einem möglichst einheitlichen Raume verschmolzen, das Querschiff fortgelassen, wurden die Seitenschiffe zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgehoben, an den Seitenschiffmauern aber Emporen, die hier der Raumerweiterung dienten, entlanggeführt. Unter den Einzelformen dieser Kirchen, zu denen die flachen Netzgewölbe gehören, kommen als Besonderheiten die Achteckpfeiler mit konkaven Seitenflächen (nach Art der Furchen der dorischen Säulen) und die Vorhangbogen (Abb. 86) an den Fenstern in Betracht, deren Bogenlinien sich nach oben öffnen. Auf besonderem Boden stehen noch die Kunigundenkirche (1417—76) und die Peterskirche (1499 vollendet) zu Rochlitz, nahezu quadratische, auf vier Stützen ruhende Anlagen mit weit vorspringendem, polygon geschlossenem Chor. Die Reihe der erzgebirgischen Neubauten beginnt 1450 mit der Johanniskirche in Plauen, deren Grundriß sich (das jetzige Querhaus darf nicht irreleiten) an den quadratischen der Rochlitzer Kirchen anschließt, ja noch folgerichtiger als dieser erscheint, insofern auch der Chor sich auf quadratischem Grundriß erhebt. Dann folgen die Marienkirche in Zwickau, deren Chor 1453—75 erbaut wurde, während das Langhaus mit seinen konkavseitigen Achteckpfeilern erst dem 16. Jahrhundert angehört, und der Dom zu Freiberg (1485—1501), dessen abgesonderter Chor erst später hinzugefügt worden. In den Stadtkirchen zu Annaberg (Abb. 87; 1499—1525), zu Pirna (1502—46) und zu Schneeberg (seit 1515) kommt


Abb. 86. Die Hofseite der Albrechtsburg zu Meißen. Nach Photographie.

die Entwickelung des erzgebirgischen Hallenkirchenstils voll zum Ausdruck. Der Umbau der Schloßkirche zu Chemnitz aber fand erst im 16. Jahrhundert statt, dem auch das merkwürdige Portal angehört, dessen Stab- und Maßwerkumrahmung aus Baumstamm- und Astwerk besteht (Abb. 88; vgl. S. 49 und 160).

Im Bereiche des norddeutschen Backsteinstils, der den süddeutschen durch die stilgerechte Gestaltung feinfühliger, durch schwarze und farbige Glasur gehobener Zierformen aus den Bedingungen seiner Technik heraus weit übertraf, herrschte auch im 15. Jahrhundert noch ein frisches, gestaltungsfrohes Leben. Als Basiliken wurden im 15. Jahrhundert z. B. noch die Petrikirche zu Rostock und die fünfschiffige Nikolaikirche zu Lüneburg begonnen. Als Zentralbau erstand zu Anfang des Jahrhunderts die Gertrudenkirche zu Rügenwalde, deren höherer Mittelraum durch sechs Pfeiler von dem zwölfseitigen, mit Sterngewölben gedeckten Umgang getrennt wird. Zu fünfschiffigen Hallenkirchen wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts die Marienkirche zu Salzwedel und die Petrikirche zu Lübeck ausgebaut. Weitaus die meisten norddeutschen Ziegelkirchen dieser Zeit aber sind dreischiffige Hallenkirchen. Edle, zweitürmige Neubauten dieses Stils aus dem 15. Jahrhundert sind z. B. der Dom und die Marienkirche zu Stendal, die Stephanskirche zu Tangermünde und namentlich die Katharinenkirche zu Brandenburg (1401—37; Abb. 89), die Dehio als das prächtigste Werk der spätgotischen Ziegelbaukunst bezeichnet.



Abb. 87. Inneres der Stadtkirche zu Annaberg. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin.

In der künstlerischen Durchbildung seiner Nutz- und Wohnbauten geht Norddeutschland im 15. Jahrhundert vielfach weiter als Süddeutschland. Gleich der Holzbau, der Fachwerkbau, schwelgt hier in vielseitigerer Tektonik und in reicherer Schnitzarbeit als dort. Sogar eine Reihe von Rathäusern tragen in kleineren Städten ihr Fachwerk folgerichtig und

anmutig zur Schau. Die Gestaltung paßt sich hier den Bedürfnissen an, wirbt aber auch ihrer selbst willen um künstlerische Beachtung. Malerisch anziehende, reich mit Erkern und Türmchen ausgestattete Bauten dieser Art, in denen wenigstens die Obergeschosse, übereinander vorkragend, aus Fachwerk errichtet worden, sind z. B. die Rathäuser zu Duderstadt und zu Wernigerode, die für einen Teil des gegenwärtigen Villenbaues vorbildlich geworden sind. An eigentlichen Wohnbauten dieses anheimelnden Stils aber sind Halberstadt, Hildesheim und Braunschweig am reichsten. Leicht sind die roten Ziegelsteinfüllungen zwischen das kunstvoll geschnitzte und bemalte Ständer- und Balkengerüst eingespannt. Die Fenster sind durchweg rechtwinklig, nur die Portale sind manchmal spitzbogig, manchmal flachbogig gehalten.



Abb. 88. Madonna mit Heiligen. Mittelgruppe vom Portal der Schloßkirche zu Chemnitz. Nach R. Steche, „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen", Heft XIII. (Zu S. 157.)

In Hildesheim gehört das alte Krämergildenhaus (Dreyersches Haus) von 1482 hierher, entstammt das prächtige Knochenhaueramthaus, das Essenwein noch ins 15. Jahrhundert setzte, aber doch erst dem 16. Jahrhundert. Bezeichnend für das Vorkragen der oberen Stockwerke ist, daß der Giebel dieses Hauses mehr als zwei Meter über dessen Sohle in die Straße hineinragt. Ist in Hildesheim der Giebel der Fachwerkhäuser der Straße zugekehrt, so pflegen sie in Braunschweig, wo die meisten dieser Bauten des 15. Jahrhunderts erhalten sind, ihre Traufrinnen der Straße zuzuwenden. Eigentümlich aber ist den geschnitzten Balken der Braunschweiger Häuser, nach Lachner, die sogenannte Treppenfriesverzierung, die z. B. an einem Hause des Egidienmarktes von 1461 durch kleine Kinderköpfe, oft aber auch durch anderes Bildwerk belebt wird.

Unter den Ziegelrathäusern Norddeutschlands sind z. B. die zu Tangermünde und zu Königsberg in der Neumark durch ihre feinverzierten Giebel berühmt. Zu den reichsten Ziegelbauten aber gehört das köstliche Rathaus zu Lübeck, das wir schon kennengelernt haben

(Bd. 3, S. 437). Vollendet wurde es erst 1442—44 durch Anbauten, die seine Wirkung erhöhten. Aus Backsteinen mit Hausteinverzierungen ist das malerische, prächtig mit aufgelockertem Maßwerk, mit Phialen, Erkern und Türmen geschmückte Rathaus zu Breslau errichtet; und hier fügt sich denn auch das köstliche, in späteren Um- und Anbauten nur teilweise erhaltene, von Pauli eingehend gewürdigte gotische Rathaus zu Bremen an, das 1405—11 aus Backsteinen mit abwechselnd schwarz und rot glasierten Schichten, aber mit Bogenstellungen und Türvorbauten in Sandstein ausgeführt wurde. Die Schmalseiten mit den hohen Spitzbogenfenstern lassen die ursprüngliche Wirkung noch ahnen. An Wohnhäusern des Backsteinstils dieses Zeitraums, die in der Regel getreppte, mit Blend- und Stichbogenfenstern geschmückte Giebel der Straße zuwenden, sind besonders die Ostseestädte so reich, daß es unmöglich ist, hier einzelne herauszuheben. Aber einige getürmte Stadttore, die zu den glänzendsten Schöpfungen zählen, dürfen nicht vergessen werden. In Lübeck gehören das Burgtor und das 1477 vollendete Holstentor hierher. Die Mark aber besitzt in Städten wie Stendal und Neubrandenburg, wie Königsberg, Stargard und Pyritz eine ganze Musterreihe malerisch gestalteter und geschmückter Wohn- und Wehrbauten dieser Art.

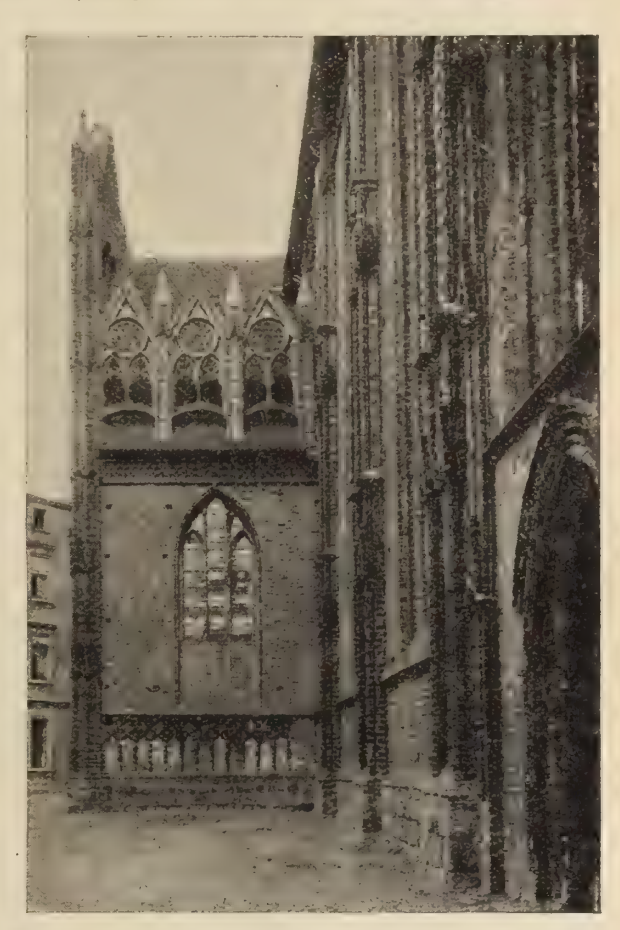


Abb. 89. Die Katharinenkirche zu Brandenburg. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner in Berlin. (Zu S. 157.)

Im Hausteingebiete Norddeutschlands erhielt der Nordflügel des wirkungsvollen Braunschweiger Rathauses (Bd. 3, S. 435) erst 1447—68 seine Laubenhallen, erhielt Goslar aber das hübscheste neu errichtete Rathaus spätgotischen Stils. Der Kernbau von 1450 öffnet sein Erdgeschoß mit sechs Spitzbogenarkaden nach dem Markte, während das Obergeschoß mit sechs Maßwerkfenstern unter Ziergiebeln und einem Maßwerksims geschmückt ist. Die norddeutsche, ja die ganze deutsche Wohnbaukunst dieses Zeitraums aber gipfelt in dem mächtigen Steinbau der hoch über dem Elbstrom emporragenden Albrechtsburg zu Meißen (Abb. 86 auf S. 156), die als gemeinsame Residenz des brüderlichen Herrscherpaares Ernst und Albrecht von Sachsen zwischen 1471 und 1481 von dem Baumeister Arnold aus Westfalen errichtet wurde. An der schroffen Elbseite burgartig den Unregelmäßigkeiten des Bodens angepaßt, an der offenen Landseite palastartig ausgestattet, ist der stattliche Bau im ganzen mehr Palast als Burg. Alle Räume sind spitzbogig gewölbt, manche durch Pfeiler gestützt, einige mit reichen Netzgewölben,

andere mit Stalaktitengewölben versehen. Die großen, in tiefen Mauernischen liegenden Fenster sind zum Teil mit jenen Vorhangbogen geschlossen, die von hier aus erst in den sächsischen Kirchenbau übergegangen zu sein scheinen. Alle Stärken und Schwächen der deutschen Spätgotik treten hier in klarster Entfaltung zutage.

B. Die norddeutsche Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

In dem großen Gesamtgebiet Norddeutschlands erfreute die Bildschnitzerei sich einer größeren Verbreitung als die Steinhauerei und als der Erzguß, der auf einzelne, mehr gewerbliche Gießhütten beschränkt blieb. Während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts rangen die bildnerischen Werkstätten der verschiedenen norddeutschen Städte in ihren eigenen alten Gleisen nach Luft und Freiheit. Im Verlauf der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber machte sich im Süden und Osten des Gesamtgebietes ein größerer Einfluß Süddeutschlands, besonders Frankens, geltend, während nach der herrschenden, neuerdings von einigen Forschern bestrittenen Ansicht, dem Nordwesten über Westfalen, das von jeher die schon von Nordhoff betonten Beziehungen mit dem Rheinlande unterhalten hatte, rheinische oder gar überrheinische Einflüsse zuströmten, um hier selbständig verarbeitet zu werden.

In den obersächsischen und thüringischen Gebieten, die im romanischen Zeitalter mit an der Spitze der Weiterentwickelung der deutschen Baubildwerke standen, halten die Steinbildhauerei, die für den Kirchenschmuck und den Gräberdienst arbeitete, und die Holzschnitzerei, die hauptsächlich die Altäre mit ihren in Gold und farbenstrahlenden Heiligengestalten und Legendenreliefs schmückten, einander jetzt noch ziemlich das Gleichgewicht. Von den Steinhauerarbeiten im und am Magdeburger Dom kennzeichnet das Grabbildnis des Erzbischofs Albrechts IV. (gest. 1403) das Streben der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Erfassung persönlichen Eigenlebens, läßt aber das erst um 1500 entstandene Hochgrab der Kaiserin Editha, an dessen Tumbawänden die Heiligenstandbilder und die wappenhaltenden Engel von dem Astwerk der sächsischen Spätgotik (S. 157) umrahmt werden, fränkischen Einfluß erkennen. In Halle lernen wir durch einige bezeichnete Steinarbeiten vom Anfang des 15. Jahrhunderts in der Moritzkirche einen Meister Konrad von Einbeck als derben, aufrichtigen Naturbeobachter kennen, dessen Selbstbildnis man wohl mit Recht in der kraftvollen Büste des nördlichen Nebenchors erkennt. Am besten aber kann man die Weiterentwickelung der Steinbildnerei dieser Gegenden an der Hand der Untersuchungen Buchners und Greinerts in Erfurt verfolgen. Das erste Viertel des Jahrhunderts beherrschte hier mit tüchtigen, noch ideal gemeinten Arbeiten des weichen Wellensaumstils ein Meister, als dessen Künstlerbezeichnung ein kleines i erscheint. Ein Frühwerk dieses Erfurter Meisters i ist das naturnahe und doch formenreine Relief des Gekreuzigten über der Tür der Michaeliskirche. Auf der Höhe seiner Schaffenskraft aber tritt er uns in den edlen, von geschlängelten Faltensäumen eingefaßten Gestalten der Maria, der Barbara und der Katharina an einem der äußeren Pfeiler des Domchors entgegen. Unter dem Einfluß dieses Meisters stand der Erfurter Bildhauer, den Greinert nach seinen Bildsäulen der Apostel Petrus und Johannes und der hl. Katharina am Turm der Augustinerkirche als den „Meister von Sankt Augustin" bezeichnet hat. Als sein schönstes Werk gilt der Schmerzensmann an der Lorenzkirche, der in Haltung, Ausdruck, Körperform und Gewandfluß noch ganz von der Weichheit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfüllt ist.

Die Steinplastik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts spiegelt dann auch in Erfurt

den herberen, natürlich phantasievoller bewegten, in den Gewänderfalten eckiger und brüchiger werdenden Zeitstil wider. Den Erfurter Hauptmeister dieser Richtung können wir als „Meister der Severinkirche" bezeichnen. Der dreiseitige Baldachin über dem Taufstein dieser Kirche, der die Jahreszahl 1467 trägt, ist in seiner luftigen, ausgeschwungen gen Himmel strebenden Filigranarbeit „ein Wunderwerk spätgotischer Steinmetzkunst". Vollends im Übergang zur Empfindungsweise des kommenden Jahrhunderts steht der Denkstein der Margarete von Mila (gest. 1494) in der Barfüßerkirche zu Erfurt. Die Madonna dieses Epitaphs, die auf der Mondsichel schwebt, küßt das nackte Kind auf ihrem Arm mit herzhafter Inbrunst.

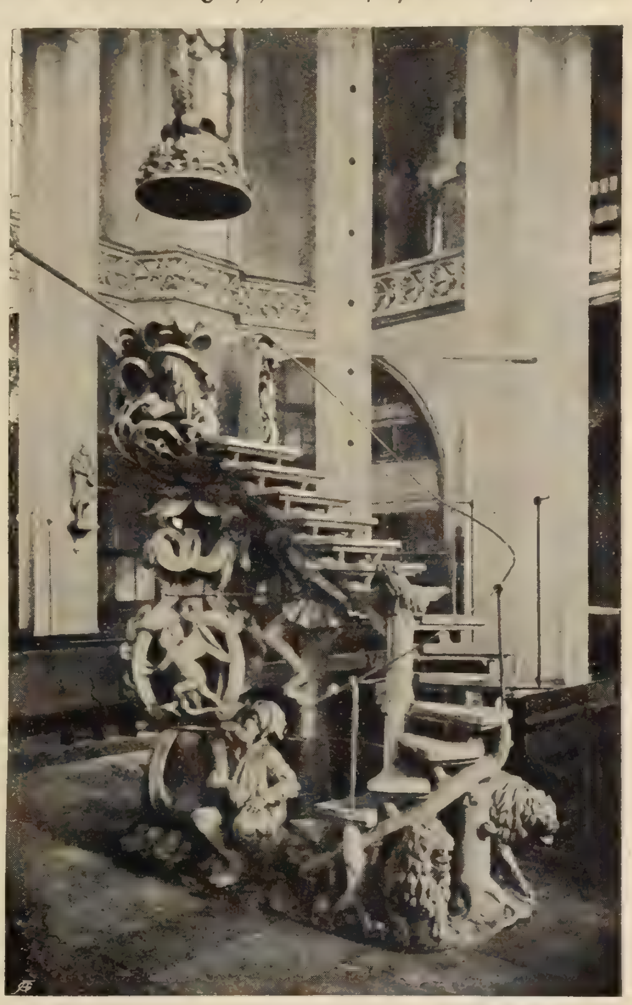


Abb. 90. Die Kanzel im Dom zu Freiberg. Nach R. Steche a. a. O.

Die Erfurter Holzschnitzaltäre, wie der Hochaltar der Barfüßerkirche vom Anfang und der große Altar der Reglerkirche aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, folgen ähnlichen Entwickelungsgängen.

Lehrreich und anziehend entfaltet die obersächsische Steinbildnerei dieser Zeit sich auch in den Grenzen des heutigen Königreichs Sachsen. Zeigt das um 1475 geschaffene „heilige Grab" im Dresdener Altertumsmuseum Anklänge an die Schule Kraffts, so bezeichnet die berühmte „Tulpenkanzel" im Dom zu Freiberg (Abb. 90), die um 1500 entstanden sein mag, die höchste Blüte jenes phantastisch-realistischen „Baumstils" (S. 157 und 49), der zwar nicht in Sachsen erfunden war, sich hier aber, wie wieder um 1900, besonderer Gunst erfreute. Die Freiberger Steinkanzel hat die Gestalt einer Blume mit tulpenartigem Kelche, deren Stengel und Blätter mit steinernen Stricken an einem ebenfalls aus Stein gehauenen Baumstamm festgehalten werden. Heiligengestalten, realistische Bauerngestalten, der Künstler als Hirt mit seinem Hunde, und kleine Flügelengel beleben diesen merkwürdigen, stilistisch unmöglichen, aber künstlerisch nicht ganz reizlosen, jedenfalls einzig dastehenden Aufbau, der zwischen der gotischen und der neuzeitlichen Gebundenheit einen Augenblick schrankenloser Selbstherrlichkeit bezeichnet. Jedenfalls war der Schöpfer dieser Kanzel ein Meister von eigenem künstlerischen Wollen und Können; und Flechsig und Junius, die sich am eingehendsten mit der Bildnerei des Königreichs Sachsen befaßt haben, stimmen darin

überein, diesen eigenartigen Künstler in dem Meister H. W. zu erkennen, der, gleich bedeutend als Holzbildner wie als Steinhauer, ein zweites Werk der Steinplastik und einen der schönsten sächsischen Holzaltäre der spätgotischen Zeit mit den Anfangsbuchstaben seines Namens versehen hat. Das Werk der Steinbildnerei, das seine Anfangsbuchstaben trägt, ist die 1512 vollendete „schöne Tür", die jetzt das nördliche Seitenschiff der Stadtkirche zu Annaberg schließt. Aus freiem Rankenwerk entwickeln sich Reliefbilder, Engelfiguren, Adam und Eva und Heilige. Über dem Türsturz ist die Dreieinigkeit dargestellt; alles ist klar und kräftig zusammengehalten und durchgebildet. Das deutlich H. W. und mit der Jahreszahl 1511 bezeichnete Holzschnitzwerk des Meisters ist der Schnitzaltar der Hauptkirche zu Borna, in dessen Mittelschrein die Begegnung der Frauen vor felsigem Landschaftsgrunde dargestellt ist. Alles ist ausdrucksvoll bewegt und innerlich belebt. Dieselbe Hand zeigt auch das große, mit bemalten Flügeln versehene, zwischen 1507 und 1510 entstandene Altarwerk von Ehrenfriedersdorf (S. 170) in der Dresdener Gemäldegalerie. Das Schnitzwerk seines Mittelschreins stellt die Himmelskönigin auf der von Engeln getragenen Mondsichel zwischen dem hl. Nikolaus und der hl. Katharina dar. Im Sockelschrein ist in kleinen Figuren die Auferstehung Christi geschildert. In der stark überhöhten Bekrönung der reichen spätgotischen Umrahmung erscheint der Gekreuzigte. Alle Gestalten sind wohl verstanden und namentlich in den Köpfen und Händen lebendig durchgebildet. Derselben Hand schreibt Junius die berühmte, schon von Bode gewürdigte Stäupung Christi in der Schloßkirche zu Chemnitz zu, in der das Wurzelwerk des Baumstammes, aus dem die erschreckend natürliche Gruppe geschnitzt ist, sich mit der Handlung verflicht. Den Werken des Meisters H. W. verwandt aber ist auch jene erst 1525 vollendete, aus dem „charakteristisch sächsischen Baum- und Astwerk" (Bode) gebildete steinerne Umrahmung der nördlichen Seitenschifftür der Chemnitzer Schloßkirche (Abb. 88 auf S. 158), die in den Wandfeldern Kaiser Lothar und Kaiserin Richenza, über der Tür Maria zwischen vier Heiligen, in der Bekrönung aber die Dreieinigkeit in reifer, weicher Formensprache veranschaulicht.

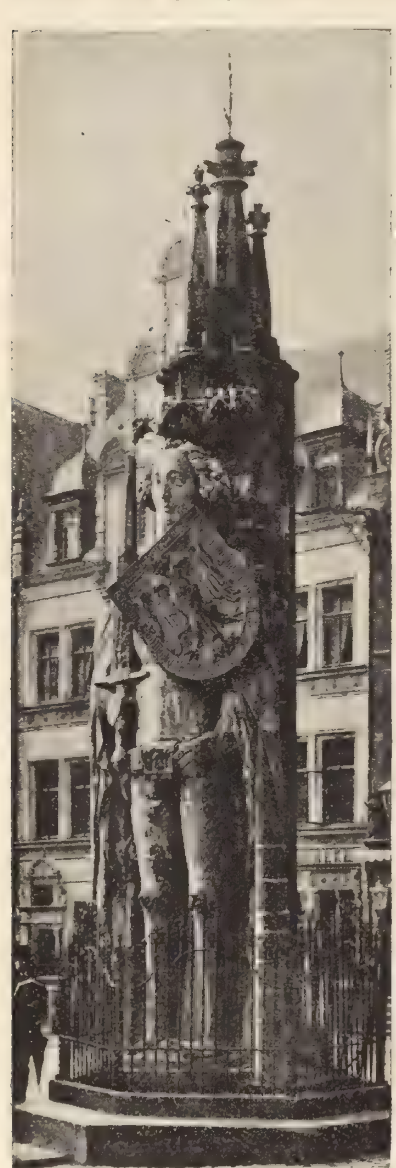
Gegen Ende des Jahrhunderts blühte die Holzschnitzkunst nicht nur in Chemnitz oder Annaberg, sondern auch in Leipzig, Altenburg, Freiberg und Zwickau. Flechsig, dem Junius in einigen Richtungen gefolgt ist, hat die sorgfältige Arbeit, die er diesen Mittelpunkten und ihren Werkstätten widmet, noch nicht beendet. Von den Freiberger Meistern hat einer die kräftig lebensvollen zwölf Apostel im Dresdener Altertumsmuseum, ein anderer 1518 das noch spätgotisch umrahmte Altarwerk der Dorfkirche von Seifersdorf bei Dippoldiswalde und 1521 den großen, schon mit Renaissanceverzierungen umrahmten Schnitzaltar der Dorfkirche von Oberbobritsch geschaffen. Bedeutsamer ist die „Zwickauer Schule". Das ergreifende, holzgeschnitzte, feinbemalte „Vesperbild" (Beweinung Christi) in der Marienkirche zu Zwickau, das schon Bode zu den besten deutschen Bildwerken der Zeit gestellt, gehört, nach dem knitterigen Faltenwurfe seiner Gewänder zu schließen, noch dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Es ist daher fraglich, ob Flechsig es mit Recht zu den Schöpfungen des Zwickauer Meisters Peter Brauer oder Breuer gestellt hat, der den Schnitzaltar der Kirche zu Ursprung bei Chemnitz zweimal mit seinem Namen und der Jahreszahl 1513 bezeichnet hat; denn dieser Meister ist erst 1541 in Zwickau gestorben. Sicher mit Recht aber wird diesem Meister das schöne Schweinsberger Altarwerk im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig zugewiesen, das mit seiner köstlichen Gestalt der stehenden Himmelskönigin zu den vornehmsten deutschen Schnitzwerken des 16. Jahrhunderts gehört. Seine Umrahmung ist kaum noch spätgotisch zu nennen.

Auch im ganzen übrigen Norddeutschland einschließlich Schlesiens, Brandenburgs, Posens, Ost- und Westpreußens haben sich Schnitzaltäre erhalten, die schon von Münzenberger und anderen zusammengestellt sind. Die meisten von ihnen sind in den Provinzial- und Altertumsmuseen der größeren Städte, wie Berlin, Breslau und Hannover, untergebracht worden. Durch gewisse provinzielle Eigentümlichkeiten, die sich leichter nachempfinden als in Worte fassen lassen, unterscheiden sich die schlesischen von den brandenburgischen, die hannoverschen von den pommerschen Schnitzaltären. Die deutsche Großfigurigkeit der Schreine ringt an manchen Orten mit der niederländischen Kleinfigurigkeit.

Zu etwas näherer Betrachtung laden uns nur die Stein- und Holzbildwerke im niedersächsischen Westfalen und in den niedersächsischen Hansastädten ein. Der ganzen niedersächsischen Kunst hat neuerdings namentlich Habicht seine Aufmerksamkeit zugewendet, dessen Buch über die mittelalterliche Plastik Hildesheims noch zu erwarten ist. Der westfälischen Kunst dieses Zeitalters haben sich nach den älteren Kennern, wie Kugler, Lübke und Nordhoff, jüngere Forscher, wie Ludendorf, Schmitz, Burkhard, Meier, Hartlaub und Heise erfolgreich angenommen. Daß die westfälische Kunst vornehmlich westliche und südwestliche Anregungen mit ihrem bodenständigen, längst bewährten, anscheinend herben und hausbackenen, oft doch aber herzlichen und gemütvollen Sonderempfinden verschmolz, wird uns nicht wundern. In Münster, Minden und Soest, den alten Kunststädten der roten Erde, hat sich verhältnismäßig wenig erhalten. In Dortmund brachte der Chorbau der Reinoldikirche (1421—50) einiges künstlerische Leben. Am besten läßt die Weiterentwickelung der westfälischen Steinbildnerei des 15. Jahrhunderts sich an der Hand Hartlaubs in Osnabrück verfolgen. Dem Anfang des 15. Jahrhunderts gehören hier die schlicht nach herber Wahrheit strebenden, leider nur unvollkommen erhaltenen Ritter-, Herrscher- und Heiligengestalten am Äußeren des Chors der Marienkirche und die beiden derben Johannesgestalten im Inneren des Chors der Johanniskirche an, dessen Sakramentshäuschen als ein „plastisches Kleinod" bezeichnet wird. Hervorzuheben sind seine großköpfigen Nischenheiligen und seine kleinen Prophetensitzbilder, deren Anknüpfung an jene Archivoltensitzbilder des Ulmer Münsterportals (S. 104) und des Petrusportals des Kölner Doms (S. 79) versucht wird. Sie zeigen den rheinischen Stil der fortgeschritteneren ersten Hälfte des Jahrhunderts mit seiner eckiger werdenden Naturtreue ins treuherzig Westfälische übersetzt; und an sie schließen sich dann, reifer als sie, die übrigen Standbilder der Johanniskirche an: Christus, Maria und die zwölf Apostel, von denen die besten sich als Schöpfungen eines Meisters geben, der „mit starkem, rassig-westfälischem Temperament gestaltet".

In Dortmund, der alten Femestadt, blühte namentlich eine Holzschnitzwerkstatt, in der das schöne, nur spärlich mit Figuren geschmückte Chorgestühl der Reinoldikirche geschaffen wurde. Offenbar unter rheinischem Einfluß entwickelte sich hier ein keckerer, frischerer Stil, der mit seinen hageren Gestalten, eingefallenen Wangen, knochigen Händen und schon in scharfen Winkeln gebrochenen Gewandfalten einen entschieden persönlichen Charakter trägt. Von den Schnitzaltären der westfälischen Kirchen sind viele, namentlich die im Übergang zum 16. Jahrhundert entstandenen, von auswärts eingeführt worden. Einige der berühmtesten dieser Altäre, die noch vor einem Menschenalter als einheimische Kunstwerke hohen Ranges gepriesen wurden, wie die von Haltern, Wreden, Dortmund (Petrikirche) und Bielefeld (Nikolaikirche), erwiesen sich als Antwerpener Arbeiten, andere, wie die zu Osnabrück (Johanniskirche) und Dorsten, als Brüsseler Werke der ersten Jahrzehnte

des 16. Jahrhunderts. Zu den ältesten wirklich westfälischen Altären des 15. Jahrhunderts gehört der schöne Altar der Marienkirche zu Iserlohn, dessen Mitte die Kreuzigung einnimmt. Die Heiligen seiner 18 Einzelnischen zeigen, noch von ruhigen Gewandfalten umflossen, trotz des mittelrheinischen Einschlags, den Hartlaub betont, westfälische Art in Haltung und Gesichtsausdruck. Verwandt ist der Schnitzaltar aus dem Dome zu Minden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Den fortgeschrittenen Stil der Zeit um 1460 aber zeigt, niederrheinischer dreinblickend, der große Kreuzigungsaltar der Reinoldikirche zu Dortmund.


Abb. 91. Roland der Riese vor dem Rathause zu Bremen. Nach Photographie.

Einer fruchtbaren und bedeutenden Kunstübung erfreuten sich im 15. Jahrhundert die norddeutschen Hansastädte, mit deren darstellenden Künsten sich namentlich Goldschmidt, Lichtwark und Neumann, neuerdings auch Waldmann, Hartlaub, Habicht, K. Schäfer, West, Reincke und Heise befaßt haben. Den Begriff einer selbständigen hanseatischen Kunst dieser Zeit hat Lichtwark herausgearbeitet, Hartlaub näher begründet. Doch tun wir besser, diesen Begriff vor der Hand auf die hamburgische und lübeckische Kunst zu beschränken, die sich, wie wir gesehen (Bd. 3, S. 442 und 444), unter Meister Bertram schon im 14. Jahrhundert aus der westfälischen heraus selbständig entwickelt hat. Daß auch die bedeutsame Kunst, die sich ganz zu Anfang des 15. Jahrhunderts ohne nennenswerte Vorläufer in Bremen entfaltete, aus dem benachbarten Westfalen stamme, hat Hartlaub festzustellen versucht, V. C. Habicht aber lebhaft bestritten. In Bremen tritt uns in seinem 1404 aufgestellten steinernen „Roland dem Riesen" (Abb. 91) zunächst das älteste und bedeutsamste Beispiel jener „Rolande" genannten niedersächsischen Marktbildsäulen entgegen, die unter dem willkürlichen, nach Habicht aber doch dem durch die Mimenkunst beliebt gewordenen Helden der alten Rolandsage entlehnten Namen Wahrzeichen kaiserlicher Gnade und städtischer Freiheit auf der Grundlage deutschmythologischer Überlieferung waren. Unter gotischem Baldachin, mit dem Rücken an einen Pfeiler gelehnt, steht der lockige, schlicht und keck wie der „reine Tor" dreinblickende jugendliche Recke mit dem Schwert in der Rechten in strenger, strammer Haltung da. Habicht hat nachgewiesen, daß das Grabdenkmal des Herzogs Wilhelm von Braunschweig von 1491 in der Kirche zu Hardegsen bei Northeim, dessen Liegebild allerdings aus Holz geschnitzt ist, von der gleichen Künstlerhand herrührt. Der Bremer Roland ist also seiner Gestaltung nach aus der Grabmalkunst hervorgewachsen und echt niedersächsischen Ursprungs. Jedenfalls anderem künstlerischen Boden sind die vielbesprochenen, seit 1405

entstandenen Helden- und Heiligen-Standbilder am Bremer Rathaus entsprossen. Unter gotischen Baldachinen auf bildnerisch geschmückten Kragsteinen stehend, wirken sie zunächst als unauslösliche Schmuckglieder des prächtigen, freilich im 16. und 17. Jahrhundert erneuerten Gebäudes. An der breiten Vorderseite stehen der Kaiser und die sieben Kurfürsten; an jeder der Schmalseiten stehen vier Weise der jüdischen, heidnischen und christlichen Zeit, von denen nur Petrus deutlich gekennzeichnet ist. Innerhalb des namentlich in den Köpfen nach neuer Wahrheit strebenden Zeitstils gehören sie trotz ihrer großzügigen und keineswegs ausdruckslosen Frische, einzeln betrachtet, nicht eben zu den besten Schöpfungen der deutschen Plastik. Waldmann, der sie vortrefflich besprochen, glaubte sie unmittelbar von kölnischen Werken, wie dem Petrusportal und dem Saarwerdendenkmal (S. 79), ableiten zu können; Hartlaub betonte ihren engen Zusammenhang mit westfälischen Werken, wie jenen Außenstandbildern der Osnabrücker Marienkirche (S. 163); Habicht besteht doch wohl zu zuversichtlich darauf, daß ein Schüler der Prager Werkstatt der Parler (Bd. 3, S. 413 und 420) sie geschaffen habe. Jedenfalls ist urkundlich erwiesen, daß der Meister Johannes, der sie ausgeführt, von auswärts nach Bremen berufen worden war. Derselben Richtung wie diese steinernen Rathausstandbilder gehört aber auch das reiche Holzschnitzbildwerk des auseinandergenommenen, von Habicht veröffentlichten Chorgestühls des Bremer Doms an, das jetzt in einer seiner Kapellen aufbewahrt wird.

In Hamburg können wir die Weiterentwickelung der darstellenden Künste seit der Zeit des Meisters Bertram (Bd. 3, S. 442 und 444), der nach neuerer Anschauung übrigens nur der Maler, nicht der Bildschnitzer jenes Altars gewesen, in der Malerei greifbarer verfolgen als in der Bildhauerei. Doch meint man, seit Mainander einen dem großen Hamburger Maler Francke (S. 171) stilverwandten Schnitzaltar des Helsingforser Museums veröffentlicht hat, dem Hamburger Meister auch als Bildhauer auf die Spur zu kommen. Goldschmidt glaubt verständigerweise in dem Schnitzwerk des Schreins, das die Krönung Mariä darstellt, wenn auch nicht Franckes eigene Hand, so doch die eines unter ihm arbeitenden Bildschnitzers zu erkennen, wogegen Habicht gerade in dem Bildwerk die Hand Franckes selbst zu entdecken meint. Recht deutlich tritt diese Hamburger Bildnerei des 15. Jahrhunderts jedenfalls noch nicht hervor. Um so fester umrissen erscheint Lübecks Bildnerkunst, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts den ganzen baltischen Norden beherrschte. An der Spitze der lübischen Steinbildwerke der ersten Hälfte des Jahrhunderts steht die Folge kleiner Gestalten der Apostel und der klugen und törichten Jungfrauen, die, um 1400 für den Chor der ehemaligen Burgkirche geschaffen, jetzt im Lübecker Museum aufgestellt ist. Sie sind aus westfälischem Sandstein geschaffen und zeigen den Übergang zum Realismus des 15. Jahrhunderts in ähnlicher Weise wie die genannten Altarfiguren in der Marienkirche zu Iserlohn in Westfalen. Weiter entwickelt sehen wir dann diesen Burgkirchener Stil in einer Reihe von Stein- oder Stuck- und Holzbildwerken Lübecks, die Hartlaub alle auf einen und denselben großen unbekannten Meister zurückführt. Sein schönstes Steinwerk steht in der Marienkirche zu Lübeck. Es ist die vielgenannte, lebensgroße Madonna mit dem nackten Knaben im Arm, die früher mit der hl. Barbara und der hl. Katharina den 1420 errichteten Darssow-Altar in dieser Kirche schmückte. Von gotischer Ausbiegung behält die mild und hoheitvoll dreinblickende jungfräuliche Mutter nur noch gerade so viel, um ihrer natürlichen Haltung liebreizende Lebendigkeit zu verleihen. Ferner gehören hierher die acht aus Stein (nicht Stuck) gebildeten Heiligen der Bergenfahrerkapelle im Lübecker Museum und die sechs

nahezu lebensgroßen Stuck- oder Steinfiguren am Lettnerunterbau der Marienkirche. Auch in zahlreichen Holzschnitzwerken der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie dem schon von Matthäi als Meisterwerk gewürdigten Neukirchener Kreuzigungsaltar des Thaulow-Museums zu Kiel und in vielen anderen Altarwerken Schleswig-Holsteins, glaubt Hartlaub Schöpfungen seines unbekannten Lübecker Meisters oder aus dessen Werkstatt nachweisen zu können. Stilverwandt sind auch die zwölf Lübecker Apostel im Nationalmuseum zu München.

Den veränderten Lübecker Steinhauerstil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts veranschaulichen die großen, wohl vom Westen beeinflußten Kalkstein-Hochreliefs im östlichen Chor der Marienkirche, die die Fußwaschung, das Abendmahl, das Gebet am Ölberg und die Gefangennahme Christi mit lebendigen Einzelzügen darstellen. Auch norddeutsche Erzgußwerke dieser Zeit gehören Lübecker Kirchen: dem Dom das feine, 1455 von Lorenz Grove in Hamburg gegossene Taufbecken, das die schlanken Gestalten des Heilands und seiner Jünger unter Kielbogenarkaden zeigt; der Marienkirche aber das messingene Sakramentshäuschen, das, 1476—79 von Goldschmied Klaus Rugheese entworfen, vom Rotgießer Klaus Grude gegossen, mit den oberdeutschen Gußwerken verglichen, freilich recht stumpf in der Formensprache erscheint. Von der Lübecker Holzschnitzkunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber gewährt uns zunächst das mächtige Triumphkreuz von 1477 im Dom, eins der großartigsten und gewaltigsten in ganz Deutschland, eine vorteilhafte Vorstellung.

Vor allem aber vermehrten und verbreiteten sich jetzt zusehens die Lübecker Schnitzaltäre, deren Gemälde eine immer künstlerischere Haltung annahmen; und gegen Ende des Jahrhunderts treten nun auch hier angesehene Bildschnitzer und Maler immer greifbarer in den Vordergrund. Zwei Meister, die wir auch als Maler kennenlernen werden, sind hier schon durch Goldschmidts grundlegende Forschungen ans Licht gezogen worden. Der eine von ihnen, den wir nach einer Inschrift auf einem seiner Werke Harmen Rode nennen dürfen, ist der Schöpfer des Kreuzigungsaltars von 1468 im Historischen Museum zu Stockholm, des schon von Neumann veröffentlichten Schnitzaltars von 1482 in der Nicolaikirche zu Reval und des Altarschreins der Lübecker Sankt-Lukas-Gilde im Lübecker Museum. Das Mittelstück dieses Lukasaltars von 1484 stellt den Evangelisten, im Begriff, die Madonna zu malen, in geschnitztem Hochrelief, die Innenseiten seiner Flügel stellen die hl. Barbara und die hl. Katharina ebenso dar. Ruhig und leidenschaftslos, in den Köpfen von milder Natürlichkeit, vertreten diese Bildwerke schon durch ihren reichen Gewandfall mit vielen eckigen Brüchen den Zeitstil ohne aufregendes Sonderstreben. Der zweite, leidenschaftlichere, bildnerisch begabtere dieser Meister, dem der Schöpfer des Triumphkreuzes verwandt erscheint, Bernt Notke, ist auch urkundlich nachweisbar. Um 1440 im Ratzeburgischen geboren, wird er von 1467 bis 1511 in Lübeck erwähnt. Doch war er 1484 nachweislich in Stockholm. Beglaubigte Schnitzaltäre mit gemalten Flügeln von Notkes Hand sind im Dom von Aarhus der Altar von 1479—82, dessen Mittelschrein würdevolle, von innerem Leben erfüllte Heiligengestalten enthält, und in der Heiligengeistkirche von Reval der Altar von 1483, dessen geschnitzte Innenseite das Pfingstfest eindringlich veranschaulicht. Als Notkes plastische Hauptwerke, die an lebendiger Natürlichkeit und leidenschaftlicher Wucht alle zeitgenössischen Bildwerke Norddeutschlands hinter sich lassen, aber können wir vielleicht mit Roosval die berühmte lebensgroße Gruppe des drachentötenden Reiters Georg im Historischen Museum und die sicher von der gleichen Hand geschnitzte, überaus lebensvolle Bildnisgestalt des knieenden Königs Karl Knutson im Schlosse Gripsholm bei Stockholm

ansehen. Jener Ritter Georg (Abb. 92) wurde von Sten Sture dem Älteren zur Erinnerung an die Schlacht beim Brunkeberg, die 1471 stattfand, bestellt und 1489 als erstes Nationaldenkmal Schwedens in der Nikolaikirche zu Stockholm aufgestellt. Daß Bernt Notke 1484 in der schwedischen Hauptstadt weilte, ist sicher. Das reich geschirrte Roß sprengt tapfer gegen den ungeheuren, vielfach gehörnten und gestachelten Drachen chinesischer Abkunft an, der sich mit weit geöffnetem Schauerrachen, schon von der Lanze durchbohrt, noch einmal aufbäumt, während der geharnischte Ritter, stramm und steif dasitzend, mit dem Schwerte in der erhobenen Rechten zum letzten, entscheidenden Streiche ausholt. Das Ganze wird durch die märchenhaft phantastische Unform des Fabeltiers in ein Zauberreich entrückt, dem die feste Gestalt des Ritters wirkliches Leben verleiht. Daß das bedeutende Kunstwerk, in dem sich noch keine Ader italienischen Formengefühls regt, Lübecker Ursprungs ist, hat man längst allgemein erkannt. Sollte die Vermutung, daß Bernt Notke sein Schöpfer sei, sich nicht bestätigen, so müßte ein größerer Meister als dieser es geschaffen haben.



Abb. 92. Der heilige Georg. Holzgruppe von Bernt Notke im Historischen Museum zu Stockholm. Nach Roosval im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XXVII.

Zwanzig Jahre jünger ist ein anderer Lübecker holzgeschnitzter Drachentöter Georg, der feinere, natürlicher bewegte, schon von einem Renaissancehauch berührte, 1504 entstandene Reiter des Lübecker Museums, den Goldschmidt veröffentlicht hat. Fr. Bruns hat nachgewiesen, daß der Meister dieses tüchtigen Kunstwerks Henning von der Heide geheißen, der urkundlich von 1487 bis 1520 erwähnt wird; und dieses eine Werk genügt, auch diesen Bildhauer den besten zeitgenössischen Meistern an die Seite zu setzen.

Der vierte hier zu nennende Lübecker Bildhauer, Benedictus Dreyer, dem Goldschmidt und Roosval nachgegangen sind, wird 1506—50 erwähnt. Noch mittelalterlich empfundene Frühwerke seiner Hand sind die Altäre mit dem Jüngsten Gericht von 1509 und 1510 im Lübecker und im Kopenhagener Museum. Sein Antoniusschrein von 1522 in Lübeck aber nimmt, obgleich auch er noch mit gotischem Grundgefühl aufgebaut ist, in seine Einfassung schon Renaissanceelemente auf.

Von den zahlreich erhaltenen schleswig-holsteinischen Schnitzaltären des 15 Jahrhunderts, denen schon Matthäi in seinen großen Sonderwerken über sie gewisse Eigenzüge nachgewiesen hat, sind einige schon genannt worden. Die besten von ihnen, wie die Altäre von Neukirchen im Kieler Museum und den Altar aus Preetz im Nationalmuseum zu Kopenhagen, hält auch Matthäi für Lübecker Ursprungs. Über die Handwerksmäßigkeit der einheimischen Arbeiten dieser Art ragt erst der berühmte Altar Hans Brüggemanns von 1521 im Dom zu Schleswig hinaus, ein Werk, das wir, schon weil manche seiner Darstellungen graphischen Blättern Dürers entlehnt sind, erst mit den Werken des 16. Jahrhunderts betrachten können.

C. Die norddeutsche Malerei des 15. Jahrhunderts.

Abgesehen von den Schöpfungen eines Landstrichs, der von Westfalen über Hannover und Hamburg nach Lübeck reicht, von hier aus aber in den skandinavischen und baltischen Norden hinübergreift, steht die Malerei auch dieses Zeitraums in Norddeutschland noch auf niedrigerer künstlerischer Stufe als im weiteren Westen und im Süden Deutschlands. In Obersachsen, Thüringen und Schlesien waltet fränkischer Einfluß. In Brandenburg, dessen Wandgemälde des 15. Jahrhunderts von Georg Voß, dessen Altarwerke aus dieser Zeit von Münzenberger zusammengestellt worden sind, herrscht eine gewisse Selbständigkeit der künstlerischen Empfindung, die jedoch hauptsächlich der Baukunst (S. 157) zugute kommt. Im allgemeinen herrschten auch in Norddeutschland bis zur Mitte des Jahrhunderts die Nachklänge des italienischen Stils des 14. Jahrhunderts, wie sie sich, bald vom Durchbruch eigenen natürlichen Lebensgefühls übertönt, durch Prags und Kölns Vermittelung, in Deutschland verbreitet hatten. Nach 1460 aber tritt hier der Einfluß der Niederländer Roger und Bouts mindestens ebenso unmittelbar hervor wie in West- und Süddeutschland. Mit der Abgrenzung des „frankoflämischen" Einflusses auf die niedersächsische Schule hat sich namentlich Habicht befaßt, dem andere jedoch widersprochen haben. Jedenfalls ist auch hier manches auf die Stammverwandtschaft zurückzuführen, was als Nachahmung erscheinen könnte.

Von den norddeutschen Wand- und Deckengemälden dieses Zeitraums sei zunächst der berühmte Totentanz (S. 55) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Marienkirche zu Lübeck genannt. Ist er leider auch nur in einer Erneuerung vom Anfang des 18. Jahrhunderts erhalten, so läßt sich sein Zusammenhang mit alten Totentanzholzschnitten doch noch erkennen. Eine verkleinerte Wiederholung des Lübecker Bildes vom Anfang des 16. Jahrhunderts befindet sich in der Nikolaikirche zu Reval. Vor allem muß hier aber der vollständig erhaltene, auf Holz gemalte Wand- und Deckenschmuck eines kleinen Vierecksaales der ehemaligen Kapelle des Rathauses zu Goslar hervorgehoben werden, der früher auf Michel Wolgemut zurückgeführt wurde, aber zweifellos niederdeutschen Ursprungs ist. An der Decke sind vier Geschichten aus der Jugend des Heilands, eingefaßt von zwölf Propheten und den vier Evangelisten, an den Wänden sind zwölf römische Kaiser abwechselnd mit zwölf Sibyllen dargestellt. In ihrer sinnbildlichen Anordnung steht diese Bilderfolge, deren freie Formensprache schon über die Grenze des 15. Jahrhunderts hinausweist, einzig unter den erhaltenen deutschen Monumentalwerken jener Tage da.

Faßbarer ist die norddeutsche Glasmalerei dieses Zeitraums. Von der fränkischen und bayerischen Glasmalerei führt ein Verbindungsweg nach J. C. Fischer über Nördlingen und Rotenburg nach Mühlhausen in Thüringen, wo Fenstergemälde noch gotischer Art in der Blasius- und in der Marienkirche erhalten sind, ein anderer von den gotischen Prachtfenstern

der Kirche zu Markterlbach, die der Burggraf Friedrich I. gestiftet hatte, zu den berühmten, mit gedrängten Menschenmengen gefüllten Gemäldefenstern des Erfurter Domes, die, seit 1403 entstanden, die gotischen Baugerüste allmählich neuzeitlicheren Raumbildern unterordnen (Abb. 93). Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammen die schönen, herb in sich zusammengehaltenen Heiligenfenster des Domes zu Stendal und die prächtigen Glasbilder mit dem Marienleben und dem Jüngsten Gericht (1467) in der Pfarrkirche zu Werben (Provinz Sachsen). Auch die reich gefüllten farbensatten Chorfenster aus der ehemaligen Burgkirche in Lübeck, die dort jetzt die Marienkirche schmücken, verdienen genannt zu werden.

Versagen müssen wir es uns, näher auf die norddeutschen Handschriftenbilder der Zeit einzugehen, die z. B. für Sachsen von Bruck, für Lübeck von Hasse, für Breslau von Alwin Schultz, für Hamburg schon von Lappenberg untersucht worden sind. Dagegen dürfen wir nicht vergessen, daß unter den gedruckten, mit Holzschnitten versehenen Büchern der Zeit einige Lübecker Drucke eine hervorragende Stellung einnehmen: unter den weltlichen Geschichtsbüchern die 1475 gedruckte Chronik des Lukas Brandis, die, wie Baer gezeigt hat, als bodenwüchsige Lübecker Arbeit angesehen werden darf, unter den heiligen Büchern die 1494 gedruckte Bibel, die Goldschmidt, wie die schon 1489 erschienenen Totentanzholzschnitte des Germanischen Museums, zu dem Lübecker Maler Notke (S. 173) in Beziehung setzt.



Abb. 93. Ausschnitt aus dem Helenenfenster im Dome zu Erfurt. Nach J. L. Fischer, „Handbuch der Glasmalerei".

Der Kupferstich hat während dieser Zeit in Norddeutschland nur in Westfalen geblüht. In Bocholt arbeitete Israhel van Meckenem der Jüngere, der nach Geisberg ein Sohn des selbst nach Bocholt eingewanderten Meisters der „Berliner Passion" (S. 45) war. Der Sohn war jedenfalls weniger bedeutend als der Vater. Doch wäre es, wenn er auch zahlreiche Stiche einfach nach oberdeutschen Meistern kopiert hat, verkehrt, ihn zu unterschätzen. Kräftig herb wirkt der Stich mit den Brustbildnissen des Künstlers und seiner Gattin; und unter seinen Darstellungen aus dem täglichen Leben ist manches unmittelbar erschaute Stück.

Die eigentliche Führung aber hatte jetzt auch in Norddeutschland die Tafelmalerei. An Malernamen, wie z. B. Alwin Schultz sie für Breslau, Geyser und Wustmann für Leipzig, Goldschmidt für Lübeck den Archiven entlockt haben, fehlt es nirgends; an Altarwerken mit Flügelgemälden ebensowenig; aber die meisten von ihnen stehen nur auf handwerksmäßiger Kunststufe. Die sächsischen Altarwerke, die Flechsig (S. 161) veröffentlicht hat, gehören den Kunstmuseen von Freiberg, Leipzig, Chemnitz und Zwickau an, neben denen als

Herstellungsherde Altenburg, Großenhain, Dresden und, nur für kürzere Zeit, Annaberg in Betracht kommen. Fast alle diese Schöpfungen gehören erst dem 16. Jahrhundert an, stehen ihrem Stil nach aber noch im Übergang. Um 1500 entstand der Passionsaltar der Paulinerkirche zu Leipzig, dessen bewegte acht Passionsbilder ihre unperspektivischen Scheibenheiligenscheine mit räumlicher Vertiefung in Einklang zu setzen suchen; und nicht viel jünger ist der Ehrenfriedersdorfer Altar in Dresden (S. 162), dessen Bildwerk vom Meister H. W. wir bereits kennen. Die vier hohen, leidenschaftlichen Passionsgemälde der Flügel sind durch die kleinen Rundbilder aus dem Alten Testamente, die in sie hineinragen, noch mehr in die Höhe gezogen; und lebhaft bewegt im Ausdruck und in den Umrissen sind die großen Heiligengestalten der Außenseiten. Der niederländische Einfluß ist hier selbständig verarbeitet. Altnürnberger Einfluß aus der Zeit des noch nachhallenden Idealgefühls des italienischen „Trecento" aber verarbeitete der „Breslauer Meister von 1444", dessen Barbara-Altar im Altertumsmuseum der Hauptstadt Schlesiens an den Tucherschen Altar (S. 149) anknüpft, über diesen aber in dem festeren Zusammenschluß der Gliedmaßen seiner Gestalten hinausgeht. Jünger sind die vier merkwürdigen Altarflügel der Regler- (Augustiner-) Kirche in Erfurt, deren Vorderseiten neutestamentliche Vorgänge in herb bewegter, aber geschickt einem spätgotischen, dünnsäuligen Idealgerüst angepaßter Formensprache und geistvoll von Licht durchflossener Farbengebung zur Anschauung bringen. Fränkische Einflüsse sind in den Werken dieser Art unverkennbar.

Daß die Tafelmalerei in Westfalen (Bd. 3, S. 286) mindestens so alt, wenn nicht älter war als am kölnischen Niederrhein, wissen wir bereits. Die Westfalen des 15. Jahrhunderts gehörten zu den führenden Volksstämmen Deutschlands; und ihre Malerei, deren Entwickelung uns neuerdings Forscher wie Schmitz, Koch und Heise erschlossen haben, entfaltete sich selbständig in äußerer Anlehnung an kölnische und burgundische Errungenschaften. In dem Meister Konrad von Soest, dessen Kenntnis schon Nordhoff uns vermittelt, tritt uns gleich zu Anfang des 15. Jahrhunderts ein tüchtiger, wenn auch nicht eben großer Meister entgegen. In seinem beglaubigten dreiteiligen Altarwerk von 1403 in der Kirche zu Nieder-Wildungen, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt, regt sich innerhalb der überlieferten Hauptformen, zu denen der Goldgrund gehört, ein mächtiger Drang nach Natur und Leben. „Am Fuße des Kreuzes", sagt Aldenhoven, „treffen sich die lang aufgeschossenen Gestalten des westfälischen Adels und die stämmigen Bauern. Auch die Hunde fehlen nicht. Feine und wahre Empfindung ist in den heiligen Frauen ausgesprochen; und in den Bildern des linken Flügels fliegt ein Schimmer von Anmut über Mutter und Kind." Dieselbe Hand zeigen z. B. die Flügel mit den zarten, schlanken, langen Gestalten der hl. Dorothea und der hl. Ottilie im Museum zu Münster. Unausgeglichener realistisch, eigenwilliger westfälisch erscheint ein Menschenalter später Johann Koerbecke aus Münster, der seit 1446 erwähnt wird. Ein Frühwerk seiner Hand ist vielleicht der Langenhorster Passionsaltar im Museum zu Münster, dessen Kreuzschleppung mit ihren bereits runderen und unmittelbarer bewegten Gestalten zu den ergreifendsten Darstellungen dieses Gegenstandes gehört. Koerbeckes voll entwickelter westfälischer Stil tritt in seinem Marienfelder Altar von 1457 im Museum zu Münster in eindringlicher Kraft und Herbheit hervor. Dann melden sich auch in Westfalen die niederländischen Einflüsse: reif und vollverstanden verarbeitet gleich im „Liesborner Meister", d. h. dem Maler des ehemaligen Hochaltarbildes der Klosterkirche zu Liesborn. Der Altar, dessen Hauptbild die Kreuzigung auf Goldgrund darstellte, wurde

1465 geweiht. Leider haben sich nur verzettelte Bruchstücke von ihm erhalten: acht Stücke in London, unter ihnen der Ausschnitt mit dem edlen, ergreifenden Haupte des Erlösers, Engelbilder im Privatbesitz und im Museum zu Münster. Bestimmte, klare Zeichnung, gute Modellierung und lichte Färbung zeichneten dieses edle Meisterwerk deutscher Kunst aus, in dem mildes Lebens- und Schönheitsgefühl in damals seltener Weise ausgeglichen erschienen. Am nächsten dem Liesborner verwandt erscheint der „Meister von 1489", dessen „Noli me tangere" im Museum zu Münster westfälische und niederländische Züge gleichmäßig vereinigt. Die westfälische Derbheit aber tritt deutlicher im „Meister von Schöppingen" hervor, dessen Flügelaltar in Berlin immer noch Goldgrund statt des Himmels zeigt. Das Mittelbild ist den Leiden Christi, die Innenseiten der Flügel sind seiner Kindheit und seiner Herrlichkeit gewidmet. Einen gleichen Altar von der gleichen Hand besitzt die Pfarrkirche zu Schöppingen bei Münster. Reifer und abgeklärter in derselben Richtung aber wirkt das sogenannte Lippborger Passionsbild in der Höhenkirche in Soest. Heise nennt es das schlechthin schönste Werk altwestfälischer Malerei.

Eine gewisse Selbständigkeit paart sich mit westfälischen Anklängen in den Hauptwerken der Provinz Hannover, die sich erhalten haben. Über manche von ihnen sowie über gleichzeitige Hildesheimer Bilder, auf die wir nicht eingehen können, hat Habicht besondere Ansichten ausgesprochen. Eine Stellung für sich nimmt die vielgenannte „goldene Tafel" aus Lüneburg im Provinzialmuseum zu Hannover mit ihren ruhigen Goldgrundbildern aus dem Leben des Heilands und seiner Mutter ein. Niedersächsischen Charakter zeigt vor allem das derbe, große, mit zwei Flügelpaaren ausgestattete Altarwerk von 1424 aus der Göttinger Barfüßerkirche in derselben Sammlung, das irrtümlich als Arbeit eines Bruders Hermann von Duderstadt gilt. In der Kreuzigung seines Mittelbildes verbinden sich gesucht realistische Einzelheiten — dem einen Schächer am Kreuz rinnt das Blut aus der Nase — mit noch altertümlicher körperlicher und malerischer Haltlosigkeit.

Der eigentliche Hauptsitz der norddeutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber muß, wie Lichtwark gezeigt hat, Hamburg gewesen sein. Der Meister Francke, der 1424 den Thomasaltar für die Englandsfahrer-Gesellschaft in Hamburg zu malen begann, überragt an selbständiger Kraft innerhalb des Übergangs vom Idealismus zum Realismus, an Stil- und Naturgefühl zugleich, an glühender, großartig zusammengestimmter Farbenpracht und überzeugender Wucht leidenschaftlicher Erzählungsweise alle seine deutschen Zeitgenossen. Über seine künstlerische Herkunft gehen die Ansichten noch auseinander. Glaser hält mit Lichtwark und Schmitz an dem westfälischen Ursprung seiner Kunst fest; Habicht erklärt ihn neuerdings durchaus nicht überzeugend für einen Kölner, Heise, der die Hamburger Malerei dieser Zeit im Anschluß an Reincke und Biernatzki eingehend besprochen hat, für den Elsässer Henselin, der damals als Maler in Hamburg wirkte. Francke wäre nur sein Beiname gewesen. Uns genügt, daß er, mag er nun Niederdeutscher gewesen sein oder nicht, aus verschiedenen zeitgenössischen Richtungen seine eigene wurzelechte künstlerische Persönlichkeit herausgearbeitet hat. Sein großes Hauptwerk in der Hamburger Kunsthalle, von dessen Mittelbild sich nur ein Bruchstück erhalten hat, zeigt auf den erhaltenen inneren Flügeln inwendig auf Goldgrund die „Geißelung" (Abb. 94), die „Kreuzigung", die „Grablegung" und die „Auferstehung", auswendig und auf den Innenseiten der Außenflügel auf rotem, goldgestirntem Grunde vier Vorgänge aus dem Marienleben und vier Szenen vom Leben und Sterben des hl. Thomas von Canterbury, dem der Altar geweiht war.

Wie packend ist die Geißelung, wie wuchtig ist die Kreuzschleppung, wie mächtig trotz ihres menschlichen Gebarens die Auferstehung geschildert, und wie hat der Meister es verstanden, die vorbildlosen Geschichten des englischen Heiligen in die bildliche Anschaulichkeit zu übersetzen! Unzweifelhaft von der Hand des Meisters Francke sind dann noch die ergreifenden



Abb. 94. Die Geißelung Christi. Gemälde Meister Franckes vom Thomasaltar in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck. (Zu S. 171.)

Bilder des Schmerzensmanns im Leipziger Museum und in der Hamburger Kunsthalle, von denen jener älter, dieser jünger als der Thomasaltar sein muß. Wegen anderer Hamburger Maler dieser Zeit, wie Konrad von Vechter, Hans Bornemann mit seinem Sohn Hinrik und namentlich Hinrik Funhof, dessen Flügelbilder vom Hochaltar der Johanniskirche in Lüneburg sich auch an Dirk Bouts anlehnen, kann hier nur auf Heises Erörterungen verwiesen werden. Jedenfalls gehört Francke zu den Großen seiner Zeit; und viel stärker

als alle Anklänge an andere Künstler ist die selbständige, künstlerisch machtvolle Empfindung dieses Meisters, an der alle einseitigen Beeinflussungstheorien scheitern.

Endlich die „Lübecker Schule", die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die westfälischen und niederländischen Einflüsse, die sie aufgenommen hatte, mit einer gewissen Selbständigkeit verarbeitete. Wir halten uns an die beiden Meister, deren Namen und Werke Goldschmidt durch die feinsinnige Verknüpfung archivalischer, inschriftlicher und stilkritischer Untersuchungen der Vergessenheit entrissen hat. Als Harmen Rode hat der eine von ihnen sich selbst auf seinem Hauptwerke bezeichnet; Bernt Notke, der andere, wird in zahlreichen Urkunden (1467—1511) genannt. Das bezeichnete Hauptwerk Rodes ist der Lukasaltar von 1484 im Lübecker Museum (S. 166). Wenn er geschlossen ist, zeigt er vor reicher Landschaftsferne unter zart abgetöntem blauen Himmel die immer noch leicht ausgeschwungenen schlanken, blassen Gestalten der hl. Katharina und der hl. Barbara; öffnet man die Flügel, so hat man in zwei Reihen übereinander acht Bilder aus dem Leben des hl. Lukas vor sich. Beim ersten Anblick erinnern diese Darstellungen wohl an gleichzeitige niederländische Bilder; aber sie sind schwächer in der Zeichnung, weichlicher in der dünnen, verschmolzenen Pinselführung als jene. Sie erscheinen nach Goldschmidts Ausdruck „wie mit einem weichen Flaum überzogen". Unter den übrigen Werken, die Rode nach Maßgabe dieser Bilder zugeschrieben werden müssen, nennen wir den Altar von 1468 im Historischen Museum zu Stockholm, den von W. Neumann veröffentlichten Altar mit stehenden Heiligengestalten von 1482 in der Nikolaikirche zu Reval und die beiden mit biblischen Darstellungen geschmückten Doppeltafeln von 1494 und von 1501 in der Marienkirche zu Lübeck. Notke, der urkundlich bekannte Lübecker Meister, steht auf ganz anderem Boden. Er schließt sich enger an die gleichzeitigen ober- und mittelrheinischen Meister an; er ist härter in den Umrissen, plastischer in der Modellierung, natürlicher im Stofflichen, anschaulicher in der Anordnung als Rode. Urkundlich beglaubigte Hauptwerke seiner Hand sind der Hochaltar der Domkirche von Aarhus (1479—82; S. 166) und der jetzt in der Nikolaikirche aufgestellte Altar der Heiligengeistkirche zu Reval (1483), auf dessen Flügeln vier Passionsbilder und vier Darstellungen aus dem Leben der hl. Elisabeth von Thüringen in mangelhafter Figurengruppierung anschaulich vertieften Binnenräumen eingeordnet sind. In Lübeck aber scheint der Fronleichnamsaltar von 1496, jetzt im Museum, wenigstens seiner Werkstatt anzugehören.

Ein neuer Ausblick eröffnet sich uns. Wir sehen die deutsche Malerei sich, dank der Vermittelung der Hauptstadt der Hansa, bis an die fernsten Küsten der Ostsee verbreiten.

4. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Skandinavien.

A. Die skandinavische Baukunst.

Die skandinavische Kunstgeschichte, von deren schon im vorigen Bande (S. 328 und 446) genannten Vertretern hier für Dänemark Köbcke und Beckett, für Schweden Romdahl und Roosval nochmals hervorgehoben seien, ist seit der ersten Auflage dieses Buches durch eine Reihe beachtenswerter neuer Untersuchungen, aber kaum durch neue Entdeckungen oder neue Gesichtspunkte bereichert worden. Auf dem Gebiete der Baukunst hatte schon das hohe Mittelalter Dänemark, Schweden und selbst Norwegen mit so großen und stattlichen Kirchen versehen, daß den Geschlechtern des späten Mittelalters nur übrigblieb, sie zu füllen, sie hier und da aus- oder umzubauen, sie mit neuzeitlichem Schmucke zu versehen und ihnen nach

Bedürfnis kleinere, künstlerisch minderwertige Gotteshäuser an die Seite zu stellen. Der Dom zu Aarhus in Jütland, ursprünglich eine Übergangskirche, gehört in seiner jetzigen Gestalt mit seinem polygon geschlossenen Hallenchor und seinem westlichen Turmbau im wesentlichen dem 15. Jahrhundert an. Sein Gefährte, der alte Dom zu Roskilde auf Seeland, aber erhielt jetzt seine reiche Dreifaltigkeitskapelle (1459—64), deren Giebel im Schmuck der üppigsten Backsteinverzierungen prangt. Der Dom zu Linköping (Bd. 3, S. 447) in Schweden erlebte um diese Zeit seine vierte und letzte Bauperiode, der er seinen edlen, mit Umgang und drei Kapellen versehenen Chor, ein Werk des Meisters Gerlach von Köln, verdankte. Der Dom zu Upsala aber erhielt im 15. Jahrhundert seine westliche Schauseite im baltischen Backsteinstil, seine Türme, seine Haupttür und sein mächtiges Radfenster.

B. Die darstellenden Künste in Dänemark und Schweden.

Die darstellenden Künste Skandinaviens waren im 15. Jahrhundert, bis gegen dessen Ende der niederländische Zufluß einsetzte, im wesentlichen von Norddeutschland abhängig. Ihre besten Werke waren in Norddeutschland, zumeist in Lübeck, oder von zugezogenen norddeutschen Künstlern im Lande geschaffen worden. Am selbständigsten und daher auch am handwerksmäßigsten erscheint die reichlich geübte, jetzt meist mit Wasserfarben auf den bereits getrockneten Kalkbewurf gesetzte kirchliche Wandmalerei des Nordens (Bd. 3, S. 448), von der sich zahlreiche, wenn auch meist nur dürftige Reste erhalten haben. Magnus-Petersen beschreibt nicht weniger als 85 dänische Freskenfolgen des 15. Jahrhunderts. Schon im Dom von Roskilde kann man die Wandmalerei durch das ganze Jahrhundert hindurch verfolgen. Die „Dreieinigkeit" an einem der Chorpfeiler von 1406 ist noch ganz von gotisch mittelalterlichem Geiste erfüllt. Die bewegten Schilderungen der Dreikönigskapelle von 1464, in deren Zierwerk z. B. ein flötenblasender Narr aus einem Blütenkelche hervorragt, zeigen die feste Formensprache des letzten Drittels des Jahrhunderts. Die Madonna und die Heiligen der Westwand von 1511 nähern sich, noch dünn und unentschieden, der wirklichen Renaissance. Die Chorwölbungen des Domes zu Aarhus wurden zwischen 1430 und 1500 mit reifen Gemälden geschmückt, von denen die Messe des hl. Gregor und der Erzengel Michael mit seiner Wage besonders wirksam sind. In Schweden, dessen mittelalterliche Malerei Rydbeck zusammenfassend geschildert hat, sind namentlich in Schonen, das noch unter dänischer Herrschaft stand, und in Uppland, dessen Wandmalereien Hildebrand nachgegangen ist, eine Reihe von Wand- und Gewölbemalereien erhalten, die nur selten als selbständige Erfindungen erscheinen, in der Regel vielmehr die Holzschnitte gedruckter Bücher, wie der Armenbibel und der „Kunst zu sterben", als Vorlagen benutzt haben. In Schonen kommen z. B. die Wandgemälde von 1430 in der Kirche von Vidtskofle, im alten Dom von Strengnäs kommen Gemälde von 1462 in Betracht. In Uppland, nördlich von Stockholm, taucht seit 1432 sogar eine Reihe von Malernamen in Verbindung mit Wandgemälden auf. Der Johannes Rosenrot, der 1437 die noch ganz mittelalterlich stilisierten Schöpfungsbilder im Chor der Kirche zu Tensta malte, scheint deutscher Herkunft gewesen zu sein. Anders Erikssen, der in den Kirchen von Alunda und Skuttunga arbeitete, war sicher Schwede. Als der bedeutendste Stockholmer Maler erscheint am Ende des 15. Jahrhunderts der Maler Albert (Albertus Pictor), dessen Herkunft nicht bekannt ist. Erwähnt wird er 1473—1508. Von seinen eigenartig lebendigen Gewölbegemälden der Kirche zu Härkeberga ist die Darstellung der Esther vor Ahasver der Armenbibel entlehnt.

An beweglichen Kunstwerken sind auch in Skandinavien als Schöpfungen der Bildnerei und der Malerei zugleich die großen Kirchenaltäre zu nennen, von denen die meisten zur Zeit in den Museen von Strengnäs, Stockholm und Kopenhagen aufgestellt sind; aber gerade hier versagt die Probe auf die Selbständigkeit der skandinavischen Kunst. Fast alle diese Altäre erweisen sich als eingeführte Werke; und die wenigen, die man als einheimische Arbeiten in Anspruch nimmt, sind die schwächsten und unselbständigsten von ihnen. Von den dänischen Altären, die in Becketts großem Werke veröffentlicht sind, stammen die ältesten, wie der der Kirche zu Boeslunde auf Seeland vom Anfang des 15. Jahrhunderts, aus Lübeck und Schleswig-Holstein und zeigen noch den „altkölnischen" Stil, der, wie angenommen wird, über Westfalen nach Lübeck gelangt war. Ein Hauptwerk aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts ist Bernt Notkes (S. 166 und 173) großes Altarwerk im Dom zu Aarhus, dessen Doppelflügel mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente und der Heiligenlegende, mit Heiligengestalten und dem Stifterbildnis bemalt sind. Hier haben wir den norddeutschen Stil der Zeit in deutlicher Ausprägung. Ihm gegenüber vertritt der prächtige Passionsaltar in der Södresognkirche zu Viborg, der durch das Werkstattzeichen der offenen Hand auf Antwerpen zurückgeführt wird, die niederländische Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts, während der mystische Altar, den Claus Berg aus Lübeck zwischen 1518 und 1521 für die Franziskanerkirche in Odense schuf (jetzt in der dortigen Knudskirche), beweist, daß Lübeck noch weit bis ins 16. Jahrhundert hinein Dänemarks maßgebende Kunststadt war.

Über die Stellung der fremden Schnitzaltäre dieser Art in Schweden urteilt Roosval: „Die Wirkung, die sie in den kunstarmen nordischen Ländern als Kunstwerke ausübten, erklärt sich, wenn man bedenkt, daß hier skulpturgeschmückte Portale Seltenheiten waren, Grabmonumente mit freistehender Plastik nie vorkamen, die einheimische Malerei meistens in einer dekorativen Gewölbemalerei bestand, und daß sich also in den Holzaltären mit ihrem geschnitzten Korpus und ihren bemalten Flügeltüren fast alles konzentrierte, was die Schweden dieser Zeit von Plastik und Tafelgemälden sahen." Während des ganzen 15. Jahrhunderts erhielt sich in Schweden die Einfuhr von Schnitzaltären aus Norddeutschland, namentlich aus Lübeck. Maßgebend zur Kennzeichnung der Lübecker Arbeiten ist ein schöner Passionsaltar im Historischen Museum zu Stockholm, der die Ortsbezeichnung und die Jahreszahl 1468 trägt. Nach 1500 aber hört in Schweden die Einfuhr von Kunstwerken aus Lübeck auf. Die Zufuhr aus den Niederlanden, die schon um 1480 beginnt, verdrängt sie um diese Zeit völlig. Anfangs herrschen dann die Brüsseler Schnitzaltäre vor (S. 12); dann aber gewinnen die Antwerpener Altäre, die im Historischen Museum in Stockholm gut vertreten sind, die Oberhand, bis nach 1520 die Reformation diesem Kunstvertrieb ein Ende macht. Die beiden gewaltigsten Schnitzarbeiten auf schwedischem Boden sind der schon unter den Lübecker Arbeiten erwähnte (S. 167) großartig kühne Drachentöter Georg, der, von Roosval auf Bernt Notke zurückgeführt, als Schwedens erstes Nationaldenkmal 1484 für die Nikolaikirche bestellt worden war, und der große „Passionsaltar mit dem Knabenhaupt" aus Brüssel im Museum zu Strengnäs, der alle Reize dieser spätgotisch-niederländichen Holzschnitzkunst entfaltet. „Daneben", sagt Roosval, „kommt während der ganzen erwähnten Zeit einheimische Arbeit vor, die sich die norddeutsche Plastik als Muster genommen zu haben scheint — ich kenne wenigstens kein einziges schwedisches Werk, das von flämischer Art deutlich beeinflußt ist." Als einheimische Arbeiten dieser Art sind z. B. der 1475 von einem Meister Johannes ausgeführte Altarschrein im Historischen Museum zu Stockholm, der von 1488 in der Kirche

zu Östra Ryd und der des Lars Germundson von 1491 in der Kirche zu Lena zu nennen. Håkon Gulleson aber schnitzte 1520 die ruhig gehaltene heilige Anna selbdritt in der Kirche zu Enånger in Helsingland. Die Parallelentwickelung in den finnländischen Kirchen hat Tikkanen verfolgt. Viel zu sagen ist über die Arbeiten dieser Art nicht.

Rückblick.

Während im 14. Jahrhundert die ideale Baukunst und Bildnerei Frankreichs und die ideale Malerei Italiens auch nördlich der Alpen mittelbar oder unmittelbar den Ton angegeben, trat gerade mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch hier überall ein selbständiger Umschwung zu größerer Naturnähe und volkstümlicherer Abgrenzung ein. Die gotische Baukunst, die nördlich der Alpen überall das Feld behauptete, entwickelte sich hier unter dem Vortritt Englands überall, neuen Bedürfnissen entsprechend, in völkischen Sonderbahnen. Die Neugeburt der darstellenden Künste aber erfolgte für den ganzen Norden offensichtlich zunächst im burgundischen Reiche und in den angrenzenden französischen und deutschen Gebieten, von denen namentlich die französische Königsstadt an der Seine durch den Geist, in dem sie ihre künstlerischen Aufgaben stellte, viel zur Verbreitung der neuen Richtung beitrug. Daß diese Richtung aber in Paris wie in Burgund und am Oberrhein im wesentlichen von den germanischen Niederlanden, ihrer Heimat, ausgegangen war, beweisen die Namen und die Herkunft ihrer Hauptträger, der Bildhauer Claus Sluter, Claus Werwe und Nikolas von Leiden sowie der Malerbrüder von Limburg und van Eyck. Um die Mitte des Jahrhunderts hatte diese neue germanische Kunst in Frankreich immer mehr französische Anmut und Klarheit, in Deutschland immer mehr deutsche Herbheit und Empfindungsstärke angenommen, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gerade in Deutschland ein neuer, noch unmittelbarerer Einfluß der niederländischen Schwesterkunst sich Bahn brach.

Deutsche Reichskunst war übrigens in der großen Blütezeit von 1475 bis 1500 und darüber hinaus die niederländische Kunst so gut wie die deutsche Kunst im engeren Sinne des Wortes; und diese Reichskunst beherrschte, wie hoch man auch den französischen Einschlag in sie bewerten mag, während des Restes des 15. Jahrhunderts den größten Teil Nordeuropas. Die neue national-italienische Kunst, die wir kennenlernen werden, streckte erst vereinzelte Fühler über die Alpen, machte ernstere Versuche, an den westlichen und östlichen Küsten des Mittelmeeres zu landen, empfing jedoch, abgesehen von der Baukunst, gerade in diesem Zeitraum ebensoviel vom germanischen Norden, wie sie ihm gab. Außerhalb Italiens aber eroberte die niederländische Kunstsprache, die sich im Verkehr mit der französischen äußerlich abgeschliffen und verfeinert hatte, nicht nur weite Strecken Frankreichs und Englands, sondern, zum Teil mit Überspringung Frankreichs, wie wir sehen werden, auch Spanien und Portugal und ging gleichzeitig, wenn auch mehr gebend als nehmend, ein unauflösliches Bündnis mit ihrer oberdeutschen Schwester ein. Die deutsche Kunst im engeren Sinne dagegen, die sich teils unter dem Einfluß der gleichen Zeitströmung und des verwandten Volksgeistes, teils in wirklichem Schulanschluß an ihre niederländische Lehrmeisterin, äußerlich derber und handwerksmäßiger, innerlich noch lebendiger als sie, ihr parallel entwickelte, machte ihren unmittelbaren Einfluß im ganzen skandinavischen Norden, im slawischen und magyarischen Osten aber, der gleichzeitig von Italien befruchtet wurde, überall bis an die Grenzen des Byzantinismus und seiner Ausläufer geltend.

Zweites Buch.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Süd- und Osteuropa.

I. Die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts.

1. Die Kunst dieses Zeitraums in Toskana und Mittelitalien.

A. Vorbemerkungen. Die toskanische und mittelitalienische Baukunst.

Wie hell und warm auch das Eigenlicht der Kunst des 15. Jahrhunderts diesseits der Alpen erstrahlte, nicht minder klar und feurig ging die Sonne der jungen Kunst über dem schönen Lande auf, in dem „die Myrte still und hoch der Lorbeer steht". Das reinere Licht des Südens ließ die menschlichen Gestalten als solche fester und bedeutsamer umrissen in den Vordergrund treten, als das nordische Dämmerlicht es gestattete; und im engsten Anschluß an die Natur wurden die Gesetze des Sehens und des leiblichen Gliederbaues (Perspektive und Anatomie) hier früher wissenschaftlich ergründet und den Künsten dienstbar gemacht als dort; und gerade weil die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts in und mit der Natur zum Höchsten emporstrebt, in ihrem unablässigen Ringen nach Wahrheit und Schönheit aber noch nicht zu glatter, selbstgefälliger Vollendung hindurchdringt, sondern oft genug Einzelzufälligkeiten betont und Einzelschwächen hervorkehrt, die der nächste auf der Sprosse aus eigener Stärke zu überwinden hofft, wohnt ihr jene unversiegliche Entwickelungsfähigkeit und Anregungskraft inne, die jeden Empfänglichen mit emporzieht.

Auf eigenen Füßen stand die Kunst des 15. Jahrhunderts jenseits wie diesseits der Alpen; und wenn die bildenden Künste der Apenninenhalbinsel jetzt auch in den hundertjährigen Spuren der Dichtkunst und der Wissenschaften die Sprache des klassischen Altertums so entschieden wiederbelebten, daß wir ihre Schöpfungen mit Recht als „Renaissance" bezeichnen können, so haben sie die antiken Formen doch mit ihren eigenen mittelalterlichen Überlieferungen zu einem neuen Ganzen unauflöslich verschmolzen. Die Wiedergeburt der Antike tritt daher auch in Italien zunächst in der Baukunst sowie im Rahmen- und Zierwerk und in den Hintergründen der Bildnerei und der Malerei in die Erscheinung. Zunächst in bezug auf die Baukunst reden wir daher auch von der italienischen Frührenaissance des 15. im Gegensatz zur Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts. Aber auch die Baukunst der italienischen Frührenaissance sagt sich nur allmählich von der gotischen Überlieferung los.

An der Erforschung der Baukunst der italienischen Frührenaissance hat die deutsche Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts einen Hauptanteil gehabt. Auf Jakob Burckhardt,

dem der Vortritt gebührt, folgen deutsche Forscher wie Strack, Laspeyres, Raschdorf, Widmann, v. Geymüller, v. Stegmann, Bode, Schmarsow, Frey, Hans Semper und v. Fabriczy, denen sich jüngere wie Limburger, Patzak und Frankl anreihen. In Frankreich ging Eug. Müntz, in England J. A. Symonds voran. Unvergessen bleiben aber wird auch, was in Italien Forscher wie Milanesi, Beltrami, Adolfo und Lionello Venturi, Ricci, Gnoli, Malaguzzi-Valeri und Jüngere auf diesem Gebiete geleistet haben.

Große vielseitige Künstler, die zugleich große vielseitige Menschen sind, stellen sich in Italien schon jetzt an die Spitze der künstlerischen Bewegung, vor allen Dingen in Toskana, in Toskana aber zunächst in Florenz, wo die großen Adels- und Kaufmannsgeschlechter, wie die Medici, die am Ende des 15. Jahrhunderts im Begriff standen, ihren Kaufmannssessel in einen Herrscherthron zu verwandeln, in der Pflege der Künste miteinander wetteiferten.

Als Leon Battista Alberti, einer jener bedeutenden florentinischen Gelehrten und Baumeister, die der Welt ein neues Ansehen gaben, 1435 aus der üblichen Verbannung in seine Vaterstadt zurückkehrte, war er freudig überrascht, die Erfolge der „neuen Richtung" zu sehen, die große Baumeister, Bildner und Maler hier inzwischen ins Leben gerufen hatten. Die Meister, die er aus diesem Anlaß in seiner Schrift von der Malerei (Della Pittura) nennt, sind noch heute als die Bahnbrecher der florentinischen Frührenaissance anerkannt. Als Baumeister nennt er Brunellesco, dem er selbst alsbald sich anreihte, als Bildhauer nennt er Donatello, Ghiberti und Luca della Robbia, als Maler den einen Masaccio, woran wir, gegen Janitscheks Zweifel, ob Alberti den Maler dieses Namens gemeint habe, festhalten. Wir werden gut tun, diese Namen von Anfang an unserem Gedächtnis einzuprägen.

Der neue Geist des neuen Zeitalters kam selbst in der toskanischen Baukunst, deren Neuschöpfungen im Kern ihres Aufbaues mittelalterlicher blieben, als man meinen sollte, zunächst der Raumgestaltung zugute. Im Kirchenbau wurde die altchristliche Basilika neben dem altchristlichen Zentralbau wieder belebt. Im Inneren der weltlichen Bauten bildeten die Säulenhöfe, die nicht vom altrömischen Atrium (Bd. 1, S. 452), sondern vom hellenistischen Peristyl (Bd. 1, S. 452) stammten, die eigentliche Mitte. Im Äußeren wurde die Geschlossenheit des Baukörpers nur in besonderen Fällen, namentlich im Erdgeschoß städtischer Gebäude und im ländlichen Villenbau, durch offene Bogenhallen (Loggien) durchbrochen. Das Studium der antiken Baukunst führte die florentinischen Renaissancemeister um so weniger zur strengen „Konstruktion", d. h. zum Aufbau nach den Gesetzen des Tragens und Getragenwerdens, des Stützens und Gestütztwerdens zurück, als die altgriechische Strenge in den erhaltenen römischen Bauresten sowieso aufgelockert war. Im ganzen herrschten der Grundriß und die Wände, die mit antikisierenden Pilasterarchitekturen bekleidet wurden, herrschten die Maße und Verhältnisse. Im einzelnen aber wurden die gotischen Formen jetzt durch die des Altertums ersetzt. Die Pfeiler wurden, von den Wandpfeilern abgesehen, wieder zu Säulen mit meist attischen Fußstücken (Bd. 1, S. 286) und mit oft genug mißverstandenen, aber geschmackvoll gestalteten korinthischen, ionischen, toskanisch-dorischen oder zusammengesetzten (Komposit-) Kapitellen; die Kreuzgewölbe wurden wieder zu flachen Decken oder zu Kuppeln, und die Spitzbogen wurden wieder zu Rundbogen, die selbst zur Verbindung der Säulen in der Regel dem geraden Gebälke vorgezogen wurden. Am frühesten und ausschließlichsten aber trat die Nachahmung der Antike in den Zierstücken und Verzierungsmotiven hervor, die in ihrer leichteren Gestaltung schon jetzt von der italienischen Kunstsprache ungenau als Arabesken bezeichnet wurden. Der spätantike, in seiner umrahmten Fläche mit aufsteigendem, oft aus Vasen entwickeltem Blatt- und Rankenwerk

geschmückte Pilaster taucht wieder auf. Die geflügelten und ungeflügelten nackten Knäblein der hellenistischen Zeit erscheinen, noch ehe sie zu christlichen Englein geworden, als „Putti" in rein dekorativer Bedeutung wieder. Trophäen, Kandelaber, Füllhörner und Masken, Kränze, Halbkränze, Frucht- und Blütenzweige, Fruchtschnüre und Bänder werden oft in der antiken Stilisierung wiedergegeben, oft aber auch mit neuem, unmittelbar der Natur abgelauschtem Leben erfüllt. Auch der Mäander und die Wellenlinie wagen sich gelegentlich wieder hervor.

Die großen Meister, deren Namen auf aller Lippen sind, hatten gerade auf diesem Gebiete Vorläufer, die, wenn auch noch etwas unbeholfen, schon im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert Rahmenfüllungen in antikem Sinne schufen. Merkwürdigerweise wird ein Deutscher, Piero di Giovanni Tedesco (Bd. 3, S. 463), der von 1386 bis 1402 im Dienste der Dombauverwaltung in Florenz gestanden, als der Pfadfinder dieser neuen Richtung in der Arnostadt genannt. In der Umrahmung der östlichen Südtür des Domes schmückte er im Verein mit dem Italiener Giovanni d'Ambrogio das natürliche Blattwerk mit nackten Flügelknäblein, denen er am Taufbrunnen im Dom von Orvieto (1402—03) bereits flügellose tanzende Knäblein gesellte. An der Einfassung der östlichen Nordtür („Porta della Mandorla") des florentinischen Domes aber schufen Niccolò di Piero de' Lamberti von Arezzo (um 1370—1456?), der um 1400 in Rom gewesen war (Bd. 3, S. 463), mit Giovanni d'Ambrogio und mit Antonio und dessen Sohn Nanni di Banco (um 1373—1421), den Wulff eingehend behandelt hat, zwischen 1403 und 1409 das Ranken- und Akanthusblattwerk, dessen musizierende Kindergestalten die wirkliche Wiedergeburt verkünden.

Der vollendende Bahnbrecher der Baukunst der italienischen Frührenaissance ist Filippo Brunellesco (1377—1446), über den neuerdings Frey, Fabriczy, Scott und Folnesics das Wichtigste beigebracht haben. Von der Kunst der Goldschmiede ausgegangen, in der Bildnerei im Wettbewerb mit Ghiberti und Donatello erprobt, als Entdecker der Hauptgrundsätze der malerischen Perspektive ein Förderer auch der Malerei, verdankt er den Lorbeer der Nachwelt doch zunächst seinen Bauschöpfungen. Es heißt, Brunellesco sei zu Anfang des 15. Jahrhunderts mit seinem Freunde, dem großen Bildhauer Donatello, in der ausgesprochenen Absicht nach Rom gepilgert, um dort die Reste der alten Baukunst zu zeichnen. Doch müssen wir mit Fontana und Folnesics darauf hinweisen, daß Brunellesco sich in seinen eigenen Bauten wenigstens anfangs enger als an die römische Antike an die Werke der toskanisch-romanischen Nachantike, wie das Baptisterium und wie San Miniato zu Florenz (Bd. 3, S. 194), anschließt. Brunellescos Tätigkeit als Bildhauer, auf die wir zurückkommen, geht seiner Wirksamkeit als Baumeister, die erst nach seinem 40. Lebensjahre begann, voran.

Brunellescos erste Großtat war sogar die Vollendung eines gotischen Bauwerks, die Errichtung der hohen Spitzkuppel (Abb. 95) über der bereits fertigen, von Rundfenstern durchbrochenen Achtecktrommel des Domes von Florenz. Schon 1417 wurde er um ein Gutachten über diesen Kuppelbau ersucht, dessen Entwurf allerdings, wie Nardini und Fabriczy gezeigt haben, schon 1367 festgesetzt worden war. Siegreich überwand der Meister, dem Ghiberti und andere zur Seite standen, die Schwierigkeiten der unerhörten Spannweite. Der Bau begann 1420; die Einweihung erfolgte 1436. In acht Doppelkappen, denen acht kräftige Außenrippen entsprechen, steil emporstrebend, zieht die Kuppel sich unter dem von schlanker Pyramide gekrönten oberen Aufsatz, der Laterne, zusammen. Brunellescos künstlerisches Eigentum sind wahrscheinlich nur die Halbrundausbauten an vier der acht Trommelseiten und die Laterne mit ihren Pilastern, ihren Rundbogen und ihren Strebevoluten. Gotisch und barock

zugleich empfunden, weist diese Laterne bereits über den Meister selbst und seine Nachfolger hinaus. Beim Fernblick, auf den die Kuppel berechnet ist, wirken die neuartigen Einzelformen dieser Teile aber nicht als solche; ihrer Gesamtwirkung nach wächst die Kuppel, ohne die Florenz nicht Florenz wäre, organisch aus der Gotik des Domes hervor.

Das erste eigentliche Werk der italienischen Frührenaissance war Brunellescos Findelhaus (Ospedale degli Innocenti), zu dem er schon 1419 die Entwürfe schuf (Taf. 22, oben). Der untere Teil der schlichten Fassade ist hier in eine jener von schlanken, glatten Rundsäulen getragenen Rundbogenhallen aufgelöst, wie sie von nun an manche florentinische Platzseiten und zahlreiche Höfe einfaßten. Die Säulen zeigen selbständig gestaltete korinthisierende Kapitelle, wie Brunellesco sie überall bevorzugte. Rundrahmen werden zum Schmuck der Zwickel der Bogenhalle verwandt; flache Giebel übernehmen wieder die Bekrönung der gerade gedeckten Fassadenfenster; an den Ecken und neben den Portalen der Bogenhalle streben korinthische Wandpilaster empor, die das dreiteilige Gebälk tragen. Merkwürdigerweise aber ist dieses dreiteilige Gebälk außen neben den Eckpilastern im rechten Winkel zum Boden hinabgeführt, so daß es, wie in Bauten jener florentinischen Nachantike, das Hallengeschoß als Rahmen umschließt. Der herrschenden Ansicht, daß die beiderseitig letzten Bogenöffnungen mit dieser Einfassung nicht von Brunellesco selbst herrührten, ist Folnesics erfolgreich entgegengetreten.



Abb. 95. Die Kuppel des Domes zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 179.)

Des Meisters bahnbrechende Kirchenbauten, deren Vollendung er nicht erlebte, begannen 1421 mit dem Neubau von San Lorenzo. Vollendet wurde zuerst (1428) die „alte Sakristei“ (Taf. 22, unten), ein edel-strenger Bau quadratischen Grundrisses, über dessen vier Bogenwänden sich, durch Zwickel vermittelt, die zwölfrippige, immer noch halb gotisch gedachte, durch zwölf Rundlichter erhellte Fächer- oder Melonenkuppel erhebt. Der Altarraum schließt sich, als

Taf. 22. Filippo Brunellesco: Das Findelhaus in Florenz (oben) und Inneres der alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz (unten).

Nach Photographien von Gebrüder Alinari in Florenz.

Taf. 23. Filippo Brunellesco: Das Innere von San Lorenzo in Florenz (oben) und die Cappella de' Pazzi bei Santa Croce in Florenz (unten).

Nach Photographien von Gebrüder Alinari in Florenz.

Sonderquadrat selbständig überkuppelt, an die Sakristei an; das nur von den Eckpilastern ausgehende antike Gebälk faßt, durchlaufend, beide Räume zu einer ruhigen Einheit zusammen. Die Kirche ist eine dreischiffige Säulenbasilika altchristlicher Art (Taf. 23, oben), deren Säulen durch Bogenschlag verbunden sind. Der Chor und die Querschiffarme sind gerade abgeschnitten und mit viereckigen Kapellen belegt. Die korinthischen, auf attischen Basen stehenden Säulen nehmen unter den Bogenansätzen vierseitig ausgeschnittene kämpferartige Gebälkstücke auf, die die spätrömischen Beispiele (Diokletiansthermen; Bd. 1, S. 482) doch nur halb verstanden wiederholen. Die Hauptschiffe sind flach, die Seitenschiffe sind mit flachen Kuppelgewölben gedeckt. Die schlichte Kuppel über der Vierung, die die Renaissancezeit sich nicht wieder nehmen ließ, ist das Werk eines Nachfolgers. Die keuschen, strengen Einzelverzierungen sind noch mit sparsamer Hand verteilt. Als zweite, bereicherte, in einigen Beziehungen auch verbesserte Auflage der Lorenzkirche erscheint dann die Heiligengeistkirche Santo Spirito zu Florenz, die 1436 von Brunellesco begonnen, aber erst lange nach dessen Tod vollendet wurde. Die Seitenschiffe, auf die die Kapellennischen sich in ganzer Höhe öffnen, sind hier gleichmäßig um die Querschiffarme und den Chor herumgeführt, wodurch natürlich eine reichere und malerischere Wirkung erzielt wird. Die Hauptachse der drei Kreuzarme wird durch eine Säule anstatt durch einen Säulenzwischenraum abgeschlossen. Lehrreich für die italienische Auffassung, daß die Fassade einer Langbaukirche von ihrem Aufbau unabhängig sei, aber ist es, daß beide Hauptkirchen Brunellescos ohne Fassaden geblieben sind.

Im vollen Schmuck ihrer mit einer zierlichen Vorhalle versehenen Schauseite prangt dagegen die Cappella de' Pazzi (Taf. 23, unten) bei der Kreuzkirche zu Florenz, ein vollendetes, zwischen 1430 und 1443 errichtetes kleines Meisterwerk Brunellescos. Die sechs korinthischen Säulen des Untergeschosses der Vorhalle sind zumeist durch gerades Gebälk verbunden; nur über dem Zwischenraum der mittleren Säulen wölbt sich, in die Oberwand einschneidend, ein prächtiger Bogen. Diese Oberwand ist durch korinthische Doppelpilaster gegliedert, zwischen denen die Viereckfelder, immer noch im Sinne jener mittelalterlichen toskanischen Nachantike, mit Kreuzen in Viereckrahmen ausgefüllt sind. Zwischen der Oberwand und dem Dach öffnet sich eine schlichte Pfeilerhalle. Der Innenbau besteht aus einem Mittelquadrat, über dem die edle Kuppel sich auf niedrigem Zylinder wölbt, aus schmalen, mit Tonnengewölben bedeckten Seitenräumen und einem quadratischen, überkuppelten Altarraum. Die Einzelformen wiederholen die der alten Sakristei von San Lorenzo in ruhigerer Klarheit.

Einen achteckigen Zentralbau mit acht ausstrahlenden Viereckkapellen, deren Seiten wieder mit Halbrundnischen versehen sind, aber schuf Brunellesco seit 1434 in dem Oratorio degli Angeli zu Florenz, das unvollendet blieb. An seinen Grundriß hat Frankl seine Lehre von der Entstehung der Renaissancebauten durch „Raumaddition" angeknüpft.

Aber auch dem Florentiner Palastbau wies Brunellesco neue Wege. Der „Rustikabau" aus Quadern, die unbehauene Seiten rauh und trotzig nach außen kehren, wurde, wie er schon den gotischen Palastbau der Arnostadt beherrscht hatte, auch zum klassischen Palaststil der florentinischen Frührenaissance. Seit 1525 versah Brunellesco den Palazzo di Parte Guelfa in Florenz über dem mittelalterlichen Rustika-Erdgeschoß mit einem in feinerer Rustika gehaltenen Oberbau, der zugleich zur antiken Pilastergliederung zurückkehrte. Dieses Beispiel fand nicht sofort Nachahmung, weil ihm der gewaltige Palazzo Pitti in Florenz wieder ein äußerst eindrucksvolles Beispiel des reinen Rustikabaues gegenüberstellte. Von dem breitgelagerten Bau dieses Pittipalastes hat freilich nur ein mittlerer, in allen Stockwerken gleich

breiter siebenfensteriger Ausschnitt als die ursprüngliche Bauschöpfung von 1440 zu gelten (Abb. 96). Das Übrige ist später hinzugefügt. Nur die Verhältnisse bedingen daher die Wirkung des ursprünglichen Baues. Daß der Palazzo Pitti zu den Meisterwerken Brunellescos gehörte, berichtet Vasari. Noch Fabriczy, der bewiesen hatte, daß der Bau erst nach 1440 begonnen, hielt daran fest. Jedenfalls aber beruht seine Massenwirkung erst auf seinen Anbauten aus dem 16. und 17. Jahrhundert; und wahrscheinlich hat Folnesics recht, wenn er den Palazzo Pitti wie die Badia von Fiesole, die Vasari ebenfalls auf Brunellesco zurückführt, aus der Reihe der Werke des Meisters streicht. Auch ohne diese Bauten erscheint Brunellesco als der



Abb. 96. Der Palazzo Pitti in Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

große, klarblickende, seiner eigenen Entwickelung getreue Schöpfer der Renaissancebaukunst, der für alle Zeiten bewiesen, wie man, an Altes anknüpfend, Neues und Eigenes schaffen kann.

Unter Brunellescos Nachfolgern ragt zunächst Michelozzo di Bartolommeo (1396 bis 1472) hervor, über dessen kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung zwischen Schmarsow, Stegmann, Wolff, Sachs u. a. auf der einen, Bode, Fabriczy, Geymüller u. a. auf der anderen Seite lebhafte Erörterungen stattgefunden haben. Von jenen auf Kosten Brunellescos und Donatellos erhoben, wurde er von diesen früher doch wohl unterschätzt, neuerdings aber wieder gerechter gewürdigt. Als Erzgießer begann Michelozzo seine Laufbahn im Gefolge Ghibertis und Donatellos; als Genosse Donatellos wurde er zum Steinbildner, der sich an den Umrahmungen von Grabdenkmälern, wie dem des Kardinals Brancacci in Sant' Angelo a Nilo zu Neapel (seit 1427) und dem Johanns XXIII. im Baptisterium zu Florenz (1435; Abb. 97), zum Architekten entwickelte. Als „Hofbaumeister“ der Medici verlegte Michelozzo

schon seit 1435 den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in die Baukunst. In den Einzelformen seiner Gebäude hielt er sich in der Regel strenger und nüchterner als Brunellesco an die antiken Vorbilder, soweit er sie verstand, blieb manchmal aber auch, weitherziger als jener, an der gotischen Überlieferung hängen. In der Raumbildung dagegen war er durchweg der begabte Meister der Neuzeit.

Zu Michelozzos frühesten Bauten (seit 1435) gehören der Sakristeigang und die Kapelle der Medici in Santa Croce zu Florenz. Gerade hier mischen sich noch gotische mit den antikisierenden Formen. Die Giebelumrahmungen der Gangtüren aber sind in ihrer streng antikisierenden Haltung vorbildlich geworden. Zwischen 1437 und 1443 leitete Michelozzo für Cosimo de' Medici den Neubau des Klosters San Marco, dessen anmutige ionisierende Kreuzgänge und dessen dreischiffiger, von 22 ionisierenden Säulen getragener Bibliotheksaal ihn ganz in seinem Fahrwasser zeigen. Die Fassade der Kirche Sant' Agostino zu Montepulciano, dessen untere Teile Schmarsow mit Recht auf Michelozzo zurückgeführt hat, zeigt am Erdgeschoß eine feine antikisierende Pilasterordnung, am ersten Stockwerk aber noch gotische Bogen und über dem Portal denselben geschweiften Kielbogen, den der Meister schon im Aufsatz des Brancacci-Grabmals in Neapel angewandt hatte. Von seinen übrigen kirchlichen Bauten ist nur noch die Portinarikapelle in Sant' Eustorgio in Mailand zu nennen, der ihr lombardischer Werkmeister den reichen Schmuck ihrer Fruchtschnüre, ihrer Kandelaberpfosten, ihrer noch spitzbogigen Fenster und ihres Zierwerks in gebranntem Tone verlieh. Michelozzos Hauptbedeutung liegt jedoch im Palastbau. Wann der Palast der Medici in Florenz (jetzt Riccardi) gebaut worden, gehört zu den kunstgeschichtlichen Streitfragen. Wenn er, wie Frey dargetan, schon in den dreißiger Jahren erbaut worden, ist er älter als der Pitti, als dessen Weiterbildung er in der Regel angesehen wird, aber doch nicht älter als Brunellescos Palazzo di Parte Guelfa, der immer noch den Vortritt unter den florentinischen Frührenaissancepalästen behauptet. Der schöne Hof des Palazzo Riccardi, der dem Kompositkapitell zur Herrschaft verhalf, wurde vorbildlich für die späteren florentinischen Palasthöfe. Wirkliche Rustika zeigt die Fassade übrigens nur noch in den beiden unteren Geschossen. Das zweite Obergeschoß, über dem sich, kräftig vortretend, ein Kranzgesims mit Zahnschnitt und Kragsteinen entlangzieht, kehrt bereits geglättete Quadern nach außen. Die Rundbogenfenster, die noch auf den Simsen aufstehen, die die Geschosse trennen, erinnern in ihrer Zweiteiligkeit mit Rundrahmen im Bogenzwickel noch ans Mittelalter. Seiner Gesamterscheinung nach aber gehört gerade



Abb. 97. Michelozzo und Donatello: Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

der Palazzo Riccardi zu den Frührenaissancepalästen, die den Straßen der Arnostadt noch heute ihr Gepräge geben. Von Michelozzos Medicipalast in Mailand, der im Hauptgeschoß noch Spitzbogenfenster zeigte, wie sein Rektoratspalast von 1464 zu Ragusa, hat sich, außer dem reich antikisierenden Portal im Archäologischen Museum, nur wenig in der Casa Bismara erhalten. Lebhaft beteiligte Michelozzo sich am Villenbau der Medici. Seiner mittleren Zeit entstammt die Ausstattung der Villa Carreggi, in der die von Cosimo gestiftete platonische Akademie ihre Sitzungen abhielt, mit den zierlichen Säulenlauben ihres Obergeschosses. Seiner letzten Lebenszeit aber gehört die anmutige Villa Medici zu Florenz an, deren Obergeschoß später verhunzt worden ist. Jedenfalls wird Michelozzo, der auch Dombaumeister in Florenz war, seinen Ehrenplatz unter den vielseitigen Renaissancemeistern Italiens behaupten.

Als unmittelbarer Nachfolger Brunellescos und Michelozzos ist Giuliano da Majano (1432—90) zu nennen, den Fabriczy für einen eigentlichen Schüler Michelozzos hält. Ausgegangen von der Schreinerei und der mit ihr zusammenhängenden, Hand in Hand mit den perspektivischen Studien erblühten Kunst, mit Holz in Holz eingelegte Bilder (Intarsien) an Türen, Chorgestühllehnen und Schränken hervorzuzaubern, brachte auch er es bis zum Dombaumeister in Florenz. Seine Hauptarbeiten auf kirchlichem Gebiete sind seine anmutigen Erweiterungsbauten am Dome zu San Gimignano (1466), sein Ausbau des Domes zu Loreto (1479—86) und der Neubau des Domes von Faenza (1474—86), der die quadratisch gebundene Anlage von Santo Spirito in Florenz folgerichtig mit einem vollständigen Flachkuppelsystem verbindet. Von Giulianos weltlichen Schöpfungen ist zunächst sein Anteil am Palazzo Quaratesi in Florenz hervorzuheben, der die Rustika aufs Erdgeschoß beschränkt, die Rundbogenfenster aber durch Laubkranzrahmen und die anmutigen Kapitelle der Hofsäulen durch Kandelaber und Delphine im Blattwerk bereichert. In Siena errichtete Giuliano den Palazzo Spannochi in fein abgewogenen Verhältnissen, in Neapel 1485 das schöne Capuaner Tor, dessen von Pilastern eingerahmter Bogen zwischen stattlichen Türmen eingespannt ist.

Von den zahlreichen Bauten Italiens aber, die den Stil der Brunellesco, Michelozzo und Giuliano da Majano verraten, ohne auf bestimmte Meister zurückgeführt werden zu können, sei hier nur noch der entzückende, köstlich dem Bergabhang angepaßte Kloster- und Villenbau jener Badia (Abtei) bei Fiesole (1456—66) hervorgehoben.

Durchaus selbständig, einer der Großen im Reiche der Kunst, erhebt sich dann Leon Battista Alberti (1404—72), dem Julius Meyer, Mancini und Schumacher eingehende Abhandlungen gewidmet haben. Im vollsten Lichte der neuen Altertumswissenschaften aufgewachsen, verfaßte er selbst Schriften über die Malerei, die Bildhauerei und die Baukunst. Unmittelbarer noch als seine Zeitgenossen schloß er sich an antike Vorbilder an; aber, selbständiger als seine Nachfolger, verfocht er in seinen Schriften wie in seinen Werken die freischöpferische Verarbeitung aller Vorbilder. Die Ausführung seiner geistvollen Entwürfe pflegte er jedoch Baukünstlern von Fach zu überlassen. Sein erstes kirchliches Werk, der Ausbau von San Francesco in Rimini, und seine erste weltliche Schöpfung, der Palazzo Ruccellai in Florenz, wurden 1446 oder 1447 begonnen. Die gotischen Kapellen der einschiffigen Kirche San Francesco in Rimini (1446—55) bekleidete er mit reicher, üppiger Pilasterarchitektur, die unvollendete Fassade, an deren Untergeschoß zum ersten Male wieder Dreiviertelsäulen die Rundbogen einfassen, bildete er dem Augustusbogen in Rimini nach. Sein Palazzo Ruccellai (Abb. 98) in Florenz aber, dessen Ausführung er Bernardo Rossellino übertrug, wurde der Ausgangspunkt einer neuen Entwickelung. Den reinen Rustikafassaden setzte er hier eine Schauseite entgegen,

deren gemilderte Rustikafläche durch vorgelegte Pilastersysteme in allen drei Stockwerken gegliedert wurde. Dem Erdgeschoß gab er nach altrömischen Vorbildern dorisch-toskanische, dem Mittelgeschoß ganz frei ionisierende, dem Obergeschoß ebenso frei korinthisierende Pilaster, die, wie schon die an Brunellescos Palazzo di Parte Guelfa, um sie von den rauhen Mauerflächen abzuheben, nicht mit Furchen versehen sind. Ein geschmackvolles, leichtes Konsolengesims bildet den oberen Abschluß des feinen Baues. In Mantua, wo sich unter Giovanni Francesco II. Gonzaga (1407—44) und dessen Sohn Ludovico III. (1444—78) ein vielseitiges geistiges Leben entfaltete, wurde dann seit 1460 nach Albertis Plänen die leider nur als Ruine erhaltene Sebastianskirche errichtet, die zum griechischen Kreuz der byzantinischen Kirchen mit einer Mittelkuppel über der Kreuzung und vier gleichen, mit Tonnengewölben bedeckten Seitenarmen zurückgreift. In Florenz wurde ihm später die erst 1470 vollendete Herstellung der Fassade von Santa Maria Novella übertragen, deren Erdgeschoß-Inkrustierung schon in gotischer Zeit begonnen war. Das Obergeschoß, das sich, der basilikalen Dreischiffigkeit des Inneren entsprechend, nur über der Mitte erhebt, ahmt in seiner Pilastergliederung die Gestalt einer viersäuligen antiken Tempelgiebelfront nach, zu der freilich weder die Füllungen im Schreinerstil noch das Mittelrundfenster passen. Die Winkel zwischen dem Erdgeschoß und dem Obergeschoß aber füllte der Meister mit Voluten-Halbgiebeln, die die Vorbilder aller Barockvoluten wurden. Einen neuen Musterbau endlich, den ebenfalls erst die Barockzeit zu würdigen wußte, entwarf er in Sant' Andrea zu Mantua. Das einschiffige Langhaus, in das sich Kapellen öffnen, ist von einem kassettierten Tonnengewölbe bedeckt. An der hohen Giebelvorhalle aber nimmt das Tempelfrontschema zum ersten Male die ganze Höhe und Breite des Baues ein. Albertis Baupläne für die Schöpfungen Nikolaus' V. in Rom blieben leider unausgeführt; doch schreibt Ettore Bertich ihm den Entwurf des Palazzo della Cancelleria in Rom zu, der als eine Weiterbildung des Palazzo Ruccellai erscheint; wir kommen darauf zurück. Jedenfalls wirkt die Anregung, die in Rom, wie überall, von Alberti ausgegangen, bis auf den heutigen Tag lebendig nach.



Abb. 98. Der Palazzo Ruccellai in Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Unter Albertis Jüngern ist zunächst jener Bernardo Rossellino (1409—64) zu nennen, der den Palazzo Ruccellai in Florenz ausführte. Von Haus aus Steinbildhauer, ist er in

Florenz hauptsächlich als solcher tätig. Als Baumeister aber finden wir ihn an der malerischen Schauseite der Misericordiakirche zu Arezzo, nach Fabriczy auch an den noch ohne Pilastergliederung aufgeführten Rustikapalästen Nerucci und Piccolomini (Regierungspalast) in Siena, vor allen Dingen aber im Dienste Papst Pius' II. (1458—64) wieder, dessen Geburtsstadt Corsignano er durch eine Reihe von Prachtbauten zu der Papststadt Pienza umwandelte. Der Dom von Pienza ist eine dreischiffige Hallenkirche nordischer Art, aber mit überhöhten Rundbogen über den Pfeilern und mit antikisierenden Einzelformen. Die Schauseite des Palazzo Piccolomini aber schließt sich eng an die des Palazzo Ruccellai in Florenz an.

Auch die jüngeren florentinischen Baumeister des 15. Jahrhunderts waren meist vielseitige Künstler und Techniker, deren Rat in ganz Italien begehrt wurde. Zu den meistgenannten gehört Giuliano da Sangallo (1445—1516), der nicht nur Dombaumeister in Florenz, sondern gegen Ende seines Lebens sogar eine Zeitlang bauleitender Architekt der Peterskirche in Rom war, der wir erst später nähertreten können. Ein eingehendes Werk über die Künstlerfamilie Sangallo hat Clausse geschrieben. Seiner Haupttätigkeit nach gehört Giuliano da Sangallo doch noch dem Quattrocento an. Reizend ist seine kleine „Madonna delle Carceri" in Prato (1485—91), eine Zentralkirche mit Mittelkuppel, vier tonnengewölbten Kreuzarmen und geschmackvollen, blau-weiß glasierten Friesen; höchst ansprechend sind auch seine achteckige Sakristei von Santo Spirito (1488—92) und sein Klosterhof von Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1492—1505) in Florenz, dessen ionische Kapitelle willkürlich den spätrömischen nachgebildet sind, die damals in Fiesole gefunden worden waren. Für Lorenzo Magnifico errichtete er 1480 die vielbesprochene Villa Medici in Poggio a Cajano, mit der er im Gegensatz zu den ländlichen Villen Michelozzos den „Typus der palastartigen Renaissancevilla" schuf. Ihre Mittelloggia öffnet sich, von ionischen Säulen mit kelchartig anschwellendem Halse getragen, in Gestalt einer stattlichen Tempelgiebelhalle. Sein schönster Palastbau ist der Palazzo Gondi in Florenz (1490—98), dessen Schauseite die Gliederung nur durch abgestufte Rustika durchführt, während sein Säulenhof mit seinen korinthischen Blütenkapitellen und seiner reizvoll eingeordneten Treppe zu den malerischsten Schöpfungen des 15. Jahrhunderts gehört. Fast scheint es aber auch, als müsse dem Meister der herrliche Palazzo Strozzi in Florenz (Abb. 99) zugeschrieben werden, den Vasari Benedetto da Majano gab.

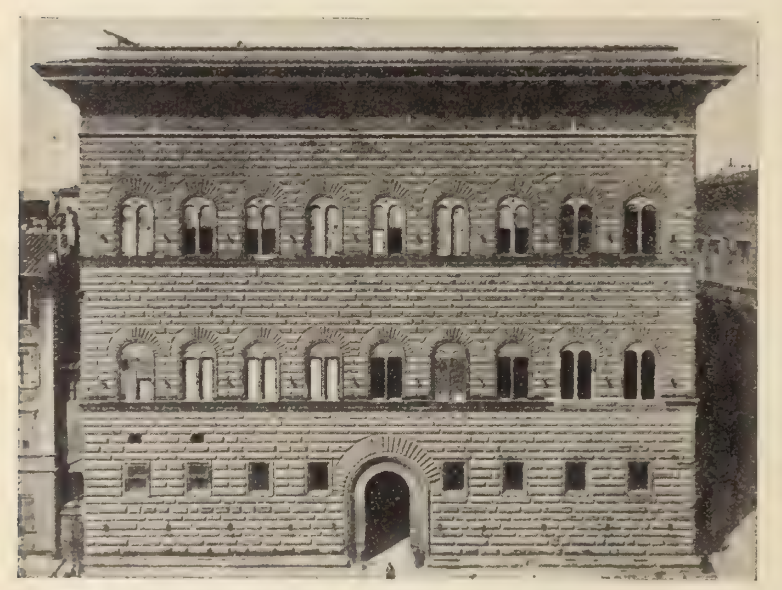


Abb. 99. Giuliano da Sangallo oder Benedetto da Majano und Simone Cronaca: Schauseite des Palazzo Strozzi in Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Urkundlich steht fest, daß Giuliano da Sangallo ein Modell dieses gewaltigen Baues geliefert, dessen Grundstein im August 1489 gelegt wurde. Es ist der edelste und wirkungsvollste der reinen Rustikapaläste Italiens. Seine Wirkung verdankt er freilich zum großen Teil dem mächtigen Hauptgesims, das Simone Pollajuolo, genannt Cronaca, erst 1500 hinzufügte, indem er ein echt altrömisches Gesims in vergrößertem Maßstabe nachbildete. So verschmolz auch hier am Ende des Jahrhunderts der bodenwüchsig dem Mittelalter entsprossene Rustikastil mit echt antiken Zutaten zu einem neuen Ganzen.

Was Simone Pollajuolo, genannt Cronaca (1454—1508), selbständig im Kirchenbau leistete, zeigt die Kirche San Francesco al Monte bei Florenz, in der er zum offenen Dachstuhl zurückkehrte und in den flachrunden Giebeln über den Fenstern eine vielfach nachgeahmte Neuerung einführte. Wie er aber den Palastbau verstand, zeigt der Palazzo Guadagni, dessen drittes Obergeschoß unter weit vorspringendem Dach aus einer offenen Säulenhalle besteht.



Abb. 100. Luciano Laurana, Hof des Herzogspalastes von Urbino. Nach Photographie. (Zu S. 188.)

Endlich ist der Florentiner Baccio Pontelli (1450—94) zu nennen, dem Vasari irrtümlich die meisten Frührenaissancebauten Roms zuschrieb. Seine Backsteinkirchen in den Marken, wie Santa Maria Maggiore zu Orciano und Santa Maria delle Grazie zu Sinigaglia, tragen, die Not zur Tugend machend, eine erlesene Einfachheit zur Schau.

Im übrigen Toskana erhielt selbst Siena, wie wir gesehen haben (S. 184 und 186), durch florentinische Palastbaumeister beinahe das Ansehen einer florentinischen Stadt. Gegen Ende des Jahrhunderts aber gewann hier die reinere, schlichtere Renaissance Luciano Lauranas (S. 188) die Oberhand, mit dem Francesco di Giorgio Martini (1439—1502) am Hofe der Montefeltre in Urbino (S. 188) zusammengetroffen war. Francesco di Giorgio, der 1498 Dombaumeister in Siena wurde, gehört zu den vielseitigsten Künstlern seiner Zeit. Sichere Bauten seiner Hand sind die edle, tonnengewölbte kleine Kirche der Madonna del Calcinajo vor Cortona (seit 1485) und das keusche Rathaus zu Jesi (1487—1503). Giorgios Freund Giacomo Cozzarelli (1453—1515) schuf in der Klosterkirche der Osservanza bei Siena einen anmutigen einschiffigen Flachkuppelbau, in seinem Palazzo del Magnifico einen schlichten Palastbau, dessen Hauptreiz in seinen köstlichen Fahnenhaltern aus der Schmiedewerkstatt liegt. Von Antonio Federighi (um 1430—92) aber, dem dritten dieser vielseitigen Sienesen, rühren das klassische „Teufelsschloß" vor der Porta Camolla und die anmutige Loggia del Papa zu Siena her, deren weitgespannter Bogen nur auf etwas allzu schmächtigen Säulen ruht.

Im Osten Mittelitaliens wirkte jetzt der schon wiederholt genannte, angeblich von Alberti,

sicher von Brunellesco beeinflußte Meister, dessen Weltbedeutung sich durch seinen Schüler Bramante über ganz Italien fortpflanzte. Dieser Meister, mit dem sich z. B. Reber, Fabriczy, Calzini, Patzak und Lionello Venturi eingehend beschäftigt haben, war Luciano Laurana, richtiger Lovrana oder di Vrana, der, bei Zara vecchia jenseits der Adria geboren, 1479 in Pesaro starb. Zuerst taucht er um 1460 in Mantua bei den Gonzaga, dann 1466 bei den Montefeltre in Urbino auf, wo er noch 1472 nachweisbar ist. Seine antike Formensprache, die, wie die Brunellescos, jeder Überladung mit Einzelverzierungen abhold war, übertraf an Reinheit die aller seiner florentinischen Zeitgenossen. Patzak will daher nur ihn als Begründer der wirklichen Renaissance gelten lassen. Jedenfalls ist er der Vorläufer und Begründer der Hochrenaissance. Wenn der derbe Palazzo Prefettizio in Pesaro (um 1465), wie glaubwürdig überliefert ist, wirklich von ihm herrührt, so hatte Laurana sich hier noch nicht selbst gefunden. Über wuchtiger rundbogiger Pfeilerhalle, deren Pfeiler mit Rustika umkleidet sind, erhebt sich ein hohes Obergeschoß, dessen Schmuck ganz in die mächtigen Rechteckfenster verlegt worden ist, die hier zum ersten Male von reichverzierten Pilastern und deren Gebälk umrahmt sind. Seine Haupttätigkeit aber entfaltete Laurana in Urbino, wohin Herzog Federigo di Montefeltre ihn berief. Die neuen Teile des berühmten Herzogspalastes, die Laurana hier seit etwa 1466 aufführte, gehören zu den Schöpfungsbauten der Kunstgeschichte; und doch liegen die Neuerungen, die besonders in dem Prachthofe (Abb. 100) hervortreten, hier nur in dem unerreichten Adel der Verhältnisse und in der Reinheit der Einzelformen. Den korinthischen Säulen der Bogenhallen des Erdgeschosses entsprechen die rein korinthischen Wandpilaster des Obergeschosses, deren Kapitelle nach altrömischen Vorlagen gearbeitet sind. Die Friese des Gebälks aber sind nur durch Inschriften geschmückt, deren Buchstaben durch ihre Gestalt und Abmessung als edle Verzierungen wirken. Die vierstöckige, schmal zwischen Türmen eingespannte Loggia erinnert doch nur in ihrer äußeren Anlage an den Triumphbogen Alfonsos zu Neapel, den Lionello Venturi ihm zuschreibt. Auch der Herzogspalast zu Gubbio (1474—80), der jedenfalls zu den schönsten Bauschöpfungen dieser Art gehört, wird auf Laurana zurückgeführt. Kein Wunder, daß unter Lauranas Augen in Urbino der große Bramante erwuchs, der den Baustil seines Lehrers zuerst nach Oberitalien verpflanzte und dann in Rom zur wirklichen „Hochrenaissance" hinüberleitete.

B. Die Bildnerei Toskanas und Mittelitaliens im 15. Jahrhundert.

Die Geschichte der italienischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts verdiente mit goldenen Buchstaben geschrieben zu werden. Sie gehört zu den anziehendsten und glänzendsten Abschnitten der ganzen Kunstgeschichte. Kein Wunder daher, daß sich seit dem Wiederaufleben der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert zahlreiche Forscherkräfte ihr zugewandt haben. Mit zusammenfassenden Werken folgte auf den Italiener Cicognara der Engländer Perkins, folgten in Frankreich Müntz und Marcel Reymond, folgte in Deutschland Wilhelm Bode, der gerade auf diesem Gebiete die Führung übernahm. An der Spitze der Einzelforschung stehen hier, außer den genannten, die Italiener Beltrami, Cavalucci, Frizzoni, Gnoli, Milanesi, Malaguzzi-Valeri, Paoletti, Venturi und Muñoz, die Deutschen Brockhaus, Fr. Burger, Cornelius, Mackowsky, A. G. Meyer, Schmarsow, Schubring, Semrau, Hans Semper, O. Wulff, vor allen aber C. v. Fabriczy, dessen Forschungen über manche Meister ein neues Licht verbreitet haben.

Zahlreiche Fäden verknüpfen die italienische Bildnerei auch noch in diesem Zeitalter mit der Baukunst; ja die meisten Bildwerke waren immer noch unauslösliche Bestandteile der

Türumrahmungen und Mauernischen, der Altäre und Kanzeln, der Orgelbrüstungen und Chorschranken, der Brunnen und vor allen Dingen der Grabmäler, die sich jetzt vom Wandkonsolengrab des Trecento (14. Jahrhundert) zum Wandnischengrab des Quattrocento (15. Jahrhundert) entwickelten, während Freigräber, wie der Norden sie bevorzugte, wenigstens in Mittelitalien selten blieben. In den Kleinbauten dieser Art spielte sich aber auch die Entwickelung der Zierkunst der Frührenaissance ab (S. 179 und 190), die mit ihrem heiteren, völlig antikisierenden Idealsinn oft genug ein wirksames Gegengewicht gegen den scharfen Wirklichkeitssinn bildet, der sich jetzt in den figürlichen Hauptbildwerken aussprach. Auch viele Schöpfungen der Kleinkunst, wie Statuetten und Reliefplatten (Plaketten), erweisen sich, wenn man ihre Geschichte zurückverfolgt, als ehemalige Bestandteile von Gebrauchsgegenständen. Werke völlig freier Rundplastik sind noch selten. Hauptsächlich kommen als solche die Bildnisbüsten, kommen als selbständige Reliefarbeiten die Schaumünzen (Medaillen) in Betracht, die geschaffen wurden, um der Nachwelt das Andenken bestimmter Persönlichkeiten zu überliefern.

Neben der Marmorbildnerei, die von dem Steinhauerhandwerk ausging, und der Bronzebildnerei, die mit dem Goldschmiedehandwerk zusammenhing, wurde die Holzbildnerei in Italien jetzt keineswegs vernachlässigt, wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung geübt wie im Norden, trat hier jetzt aber die Tonbildnerei, die von der Töpferei abstammt, gleichberechtigt in die Schranken. Die Entwickelung der toskanischen Tonbildnerei läßt sich an der Hand Bodes schon in Berlin verfolgen. Ihre Besonderheit war der bemalte Glasschmelz, der anfangs Bleiglasur war, bald aber zur Zinnglasur wurde. Diese Technik, die vom Orient ausgegangen, von der spanischen Töpferei des Mittelalters (Majolika, von der Insel Mallorca) in großem Umfange geübt wurde, war, wie der „Manfredikrug" von etwa 1400 in der Pinakothek zu Faenza beweist, in der Töpferei von Faenza (daher Fayence) schon um die Jahrhundertwende bekannt und wurde bald darauf, wie Bode annimmt, in der Werkstatt Ghibertis (S. 193) in die figürliche Bildnerei eingeführt, in der die Künstlerfamilie della Robbia ihr zum größten Ansehen verhalf. Die farbige Bemalung spielte in der Tonbildnerei mit und ohne Glasur und in der Holzbildnerei nach wie vor eine Hauptrolle. Die Marmorbildwerke aber wurden nur noch ausnahmsweise völlig bemalt, in der Regel vielmehr nur getönt und in einzelnen Teilen vergoldet oder auch in ihrer lichten natürlichen Farbe erhalten.

Ihrem Inhalt nach ist die italienische Großbildnerei des 15. Jahrhunderts noch vorzugsweise Bildniskunst oder Bibel- und Heiligenkunst. Allegorische und mythologische Gestalten, zu denen wir die nackten Putti-Knäblein doch eher rechnen als zum „Genre", werden in der Großbildnerei nur als Zieraten oder an Nebenstellen verwendet, spielen aber in der Kleinkunst, namentlich auf der Rückseite der Denkmünzen, eine gewisse Rolle. Sittenbildliche Darstellungen kommen nur gelegentlich oder nebensächlich zur Geltung.

Zur Hauptsache wurde gerade in der italienischen Bildnerei jetzt nicht mehr das Was, sondern das Wie der Darstellung. Wie die Menschen als Wesen nicht nur von Fleisch und Blut, sondern auch von festem Knochengerüst mit allen Eigenzügen des Einzelfalls ausgestattet, bald schön, bald häßlich, bald alt, bald jung, bald ruhig, bald innerlich oder äußerlich bewegt in voller Leibhaftigkeit vor uns stehen, wie das Nackte, das in der Großbildnerei als solches, außer bei den Kindergestalten, hauptsächlich in Adam, Eva, dem jugendlichen David und dem hl. Sebastian zur Erscheinung gebracht wird, doch überall durch die Gewandung hindurchempfunden, hier und da auch aufgedeckt wird, wie die Gewandung nicht mehr, wie in der gleichzeitigen nordischen Kunst — man denke an Veit Stoß (S. 115) —, ihrer selbst wegen

zur Geltung gebracht und mit unnatürlichen Knickfalten beschwert wird, sondern nur als Verhüllung der Körperformen auftritt, die sie ahnen und sehen läßt, alles das ist auch in der italienischen Bildnerei doch nur zum Teil als Wiedergeburt antiker Errungenschaften, zum Teil als neue, eigene Naturanschauung zu verstehen. Den Wegen, auf denen die Antike in die italienische Bildnerei des 15. Jahrhunderts eingedrungen, sind neuerdings Heubner und Burger nachgegangen. Namentlich den realistisch gemeinten spätrömischen Reliefbildern, wie denen der Trajanssäule und der Triumphbogen in Rom (Bd. 1, S. 511), aber auch denen der heidnischen und altchristlichen Sarkophage, die allerorten erhalten waren, wurden unbedenklich ganze Gestalten, bauliche oder landschaftliche Hintergrundstücke oder doch einzelne figürliche Bewegungs- oder Gewandmotive entlehnt. Die Beobachtung der eigenen Umgebung trat gleichwertig hinzu und äußerte sich alsbald nicht nur in der Ungezwungenheit und Natürlichkeit der Bewegungen in den dargestellten Handlungen, sondern auch in der neuartigen, malerischen, auf räumliche Vertiefung ausgehenden Gestaltung des Reliefstils, die weite Kreise zog. Schon Brunellesco und Alberti hatten die Grundlagen der wissenschaftlichen Perspektive geschaffen und gelehrt; und im Vollgefühl der neuen Errungenschaften übersah man in der Ausbildung der architektonischen und landschaftlichen Hintergründe der Reliefs die Grenzen, die wenigstens in der klassischen Griechenkunst die Malerei von der Bildhauerei trennen. Daß aber auch die Proportionslehre wieder auftauchte, beweisen die Ausführungen Albertis und fünfzig Jahre später die des Pomponius Gauricus in ihren Schriften über die Bildhauerei.

Für die Werkstätten hatten diese Berechnungen freilich vorderhand noch keine Bedeutung. An die Natur und an die antiken, meist ebenfalls naturalistisch gerichteten Vorbilder hielten die italienischen Bildhauer der Frührenaissance sich mit Herz und Auge; und da jeder sein besonderes Herz und sein besonderes Auge hatte, so war jeder von ihnen auch eine künstlerische Persönlichkeit für sich. Kraft und Anmut, Strenge und Lieblichkeit erscheinen in den Werken der verschiedenen Meister, ja oft derselben Meister bald nebeneinander, bald innig gepaart.

Plötzlich brach übrigens der neue Stil auch in der **Bildhauerei Toskanas** nicht hervor. Auf die Meister des Übergangs, wie Giovanni d'Ambrogio, Antonio di Banco und Niccolò Lamberti von Arezzo, ist schon hingewiesen worden (S. 179). Unter ihren Händen schritten die bildnerischen Hauptunternehmungen, die um 1400 in Florenz gediehen, die Ausschmückung der Dompforten, der Türen des Baptisteriums und der Nischen an Or San Michele, rüstig voran. Die Hände der verschiedenen Meister zu unterscheiden, sind namentlich Schmarsow und Wulff bemüht gewesen. **Niccolò di Piero Lamberti** pflegt manchmal schlechthin als Niccolò d'Arezzo bezeichnet zu werden, wurde zu seinen Lebzeiten aber von einem Goldschmied Niccolò d'Arezzo unterschieden, mit dessen urkundlichen Nachweisen die seinen durcheinander gebracht worden sind. Nach Fabriczy hätte er von 1370 bis 1456 gelebt. Er erfreute sich eines solchen Rufes, daß er nicht nur in Florenz, sondern auch in Mailand und Venedig zur Ausschmückung der Hauptkirchen hinzugezogen wurde. Seine großen Bildwerke, wie das kolossale Sitzbild des hl. Markus im Dom und das Standbild des hl. Lukas von Or San Michele im Bargello zu Florenz, stehen freilich mit dem schematischen Faltenwurf ihrer Gewänder, der Starrheit ihrer Köpfe und der Befangenheit ihrer Haltung erst halb auf dem Boden der Neuzeit. Antonio di Bancos Sohn **Nanni di Banco** aber (um 1373—1420) steht schon mitten im neuzeitlichen Ringen. Er hat schon die Antike mit dem Gleichgewicht ihrer Körperstellungen und dem richtigen Zusammenhang ihres Gewandwurfs auf sich wirken lassen. Die Steifheit seines Apostels Philippus in seiner Vierheiligengruppe an Or San Michele mag schon absichtlich

altertümeln. Eine schlanke, straffe, echte Renaissancegestalt ist sein hl. Eligius an demselben Gebäude; und wichtig ihres sittenbildlichen Inhalts wegen sind die abgerundeten kleinen Darstellungen der Sockelreliefs, die uns in eine Steinmetzwerkstatt und eine Hufschmiede führen. Von seinen besten Seiten zeigt den Meister als Rundbildner das überlebensgroße Sitzbild des Evangelisten Lukas im Dom zu Florenz (1408—15), als Reliefbildner die prächtige Madonna della Cintola über der Porta della Mandorla (S. 179) des Domes.

Die beiden wirklich großen toskanischen Meister der Übergangszeit sind Jacopo della Quercia von Siena und Lorenzo Ghiberti von Florenz.



Abb. 101. Jacopo della Quercias Grabmal der Ilaria im Dom zu Lucca. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 192.)

Waren in Siena im 14. Jahrhundert die Maler tonangebend gewesen, so übernahmen hier jetzt die Bildhauer, denen namentlich Schubring nachgegangen, die Führung zu neuem Leben. Ihr erster Großmeister, Jacopo della Quercia (1374—1438), ist älter als die Florentiner Brunellesco, Ghiberti und Donatello, geht aber nicht minder entschieden als sie zu neuer Formensprache und neuem Seelenausdruck über. Man hat ihn nicht ganz mit Unrecht den Michelangelo der Frührenaissance genannt; in der Tat ist er ein Meister von gewaltigem Eigenwillen, der seine künstlerischen Absichten vornehmlich durch die kühne körperliche Haltung und Bewegung seiner Gestalten erreichte; aber freilich fehlt ihm noch das volle Verständnis der Körperformen; und die ausgeschwungene Haltung seiner Gestalten, die manchmal an das kühne Widerspiel der beiden Körperseiten erinnert, durch das Michelangelo geistige Bewegungen versinnlicht, wächst bei Quercia noch unmittelbar aus der gotischen Ausbiegung der jüngstvergangenen Zeit hervor. Jedenfalls steht auch Quercia einsam, fast ohne Zusammenhang mit seinen Zeitgenossen da. Erst nachdem er 1402 in einem wichtigen Wettbewerb in Florenz unterlegen, tritt er uns greifbar entgegen. In Lucca schuf er schon 1406, wie wir

mit Cornelius annehmen, das in seiner Schlichtheit großartige, ausnahmsweise noch frei im Dom stehende Grabmal der Ilaria del Caretto (Abb. 101). In stiller Größe liegt die noch gotisch empfundene Gestalt der Entschlummerten mit dem Hunde zu ihren Füßen auf dem Sarkophag, dessen Seiten mit antik gedachten, frei bewegten kränzeschleppenden nackten Flügelknäblein geschmückt sind. In Lucca schuf Quercia dann unter anderem 1413 den oberen, ebenfalls noch gotisch empfundenen Teil des Marmoraltars in San Frediano (Taf. 24), dessen Sockelreliefs mit den Heiligenmartern, die erst 1422 hinzugefügt wurden, eine Weiterentwickelung zu freierer, beweglicherer und weicherer Auffassung zeigen. Großartig bewegt thront Maria, gerade sie halbgotisch, halbmichelangelesk empfunden, zwischen den stehenden Heiligen, deren Erlebnisse die Sockeldarstellungen schildern. In Siena schmückte Jacopo seit 1414 die Vorderwand des Brunnens „Fonte Gaia" mit sitzenden Hochreliefgestalten und mit köstlichen Reliefs, von deren Wucht die wenigstens teilweise in der Domsammlung erhaltene „Vertreibung aus dem Paradiese" eine Vorstellung gibt. In Siena übernahm er dann aber 1416 auch die Herstellung des sechseckigen Taufbrunnens in San Giovanni. Das untere, noch gotisch gedachte Becken ist mit sechs Bronzereliefs geschmückt, von denen Jacopo nur das der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel 1430 vollendete, die übrigen aber anderen Meistern, die wir kennenlernen werden, überließ. Das „Ziborium" in Renaissanceformen aber, das aus der Mitte des Beckens hervorwächst, schmückte Quercia selbst unter anderem mit dem schmucken Standbild des Johannes, das seine Spitze krönt. In Bologna endlich versah der Meister zwischen 1425 und 1438 die Umrahmung der Haupttür von San Petronio mit herrlichem Bildschmuck. An den Seitenpilastern prangen Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte in wunderbarer Größe der Erfindung und reichster Fülle der Formen. Der Architrav enthält fünf bewegte Darstellungen aus der Kindheit des Heilands. Im Bogenfeld aber thront die Madonna in kühner Haltung, wenn auch noch umwogt von unverstandenen Gewandfalten. Die Schöpfungsreliefs sind die reifsten Arbeiten Quercias, deren gewaltige Art bis auf Michelangelo weitergewirkt hat. In Bologna schuf der Meister aber auch eins jener noch auf Kragsteinen ruhenden Wandgräber, wie sie unter den gotischen „Professorengräbern" der berühmten Universitätsstadt, denen Corrado Ricci nachgegangen ist, so häufig sind. Es ist das Grabdenkmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, ursprünglich in der Tat ein Professorengrab, das der Meister für einen Doktor Varj gemeißelt hatte. Der Entschlummerte ruht auf der Pultschräge des mit Heiligen- und Tugendenstandbildern geschmückten Sarkophags, dessen Vorderrelief einen Hörsaal der Universität darstellt. Der Meister steht hier, wie überall, mit dem einen Fuße noch im Mittelalter, mit dem anderen aber beinahe schon im Barock.

Eine eigentliche Schule bildete Quercia nicht. Doch standen die jüngeren Meister Sienas, die wir schon unter den Baumeistern genannt haben (S. 187), unter dem Banne seiner Größe. Gleich Antonio Federighi (um 1420—90), der zu den größtgesinnten Künstlern der italienischen Frührenaissance gehört, ist ohne ihn nicht zu verstehen. Seine Marmorsibylle am Dome zu Orvieto und seine Marmorgestalten an der Adelshalle (Loggia de' Nobili) zu Siena, besonders die der Heiligen Ansanus, Savinus und Viktor, denen sich der Moses im Dom-Museum anschließt, sind groß empfundene, keck und frei hingesetzte und bewegte Menschenkinder von Fleisch und Sehnen. Die wohlverstandene nackte Bacchusstatue im Palazzo d'Elci zu Siena, die Schmarsow, Schubring, Venturi und andere ihm wohl mit Recht zuschreiben, gehört jedenfalls zu den frühesten ihrer selbst willen geschaffenen nackten Gestalten der italienischen Renaissance.



Taf. 24. Jacopo della Quercias Marmoraltar in San-Frediano zu Lucca.

Nach Photographie.



Taf. 25. Lorenzo Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz.

Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Als Goldschmiede und Erzgießer wirkten die Turini, Turino di Sano mit seinen Söhnen Barna, Lorenzo und Giovanni, in Siena. Ihre Bronzereliefs an Quercias Taufbrunnen in San Giovanni (1417—27) sind natürlich empfunden und anschaulich gezeichnet. Den Einfluß Quercias spiegeln die Arbeiten Giovanni Turinos, der 1455 starb, am deutlichsten wieder.

Die vielseitigen Meister eines jüngeren sienesischen Künstlergeschlechts, das schon von der florentinischen Richtung berührt war, betätigten sich in der Baukunst und in der Malerei wie in der Bildnerei, in der sie in Holz wie in Bronze und Marmor arbeiteten. Ihre Schöpfungen, denen freilich das florentinische Rückgrat fehlt, atmen altsienesisches Seelenleben. Ihr Stammvater Lorenzo Vecchietta (um 1412—80) war als Bildhauer am glücklichsten in seinen bemalten Holzschnitzwerken, von denen seine Standbilder des hl. Antonius im Dom zu Narni (1475) und in Sant' Antonio zu Siena genannt seien. Von Vecchiettas Schülern schuf Giovanni di Stefano Sassetta (1444—1506) z. B. das anmutige Marmorrelief der Madonna (1484) über der Haupttür der Fontegiustakirche zu Siena, ist Neroccio di Bartolommeo Landi (1447—1500) als Bildhauer besonders durch sein stimmungsvolles Holzbild der hl. Katharina von 1465 in deren Oratorium zu Siena berühmt, ist Francesco di Giorgio (S. 187; 1439—1502) aber nächst Quercia überhaupt der bedeutendste Künstler Sienas. Seine bildnerischen Hauptschöpfungen sind die edelschlanken, anmutig ausschreitenden Bronzeengel von 1488 neben Vecchiettas figurenreichem Bronzetabernakel am Hochaltar des Domes zu Siena.

Für Florenz läßt sich der Anfang der Frührenaissance-Bildnerei ins Jahr 1402 verlegen, in dem die Kaufmannszunft einen Wettbewerb zur Herstellung einer zweiten großen Bronzetür für das Baptisterium ausgeschrieben hatte; die Reliefdarstellungen sollten gotischen Vierpässen von der Gestalt derer Andrea Pisanos an der Südtür eingepaßt werden. Als Versuchsrelief war das Opfer Abrahams bestimmt. Von den Bewerbern seien nur Niccolò di Piero Lamberti von Arezzo (S. 190), Jacopo della Quercia (S. 191), Filippo Brunellesco und Lorenzo Ghiberti genannt. Ghiberti ging als Sieger aus dem Kampfe hervor. Sein Relief und das des Brunellesco haben sich im Nationalmuseum (Bargello) zu Florenz erhalten (Abb. 102 und 103). Das Ghibertische Relief hat einen ruhigeren Linienfluß und „schönere" Köpfe als das des Brunellesco. Dieses atmet dafür eine kräftigere, unmittelbarere Naturanschauung, die freilich, wie Hübner gezeigt hat, in den Gestalten Isaaks und der beiden Hirten des Vordergrundes durch besondere antike Vorbilder vermittelt worden ist. Der Abraham Ghibertis tut nur so, als wolle er seinen Sohn erstechen; der Brunellescos aber sticht wirklich zu, und der Engel fällt ihm wirklich in den Arm. Von Brunellesco, dem großen Baumeister (S. 179), hat sich außerdem (in der Kapelle Gondi von Santa Maria Novella) nur noch ein Holzkruzifix von schlichter schlanker Gestalt und hohem Ernst der Gesinnung, aber doch etwas trockener Ausführung erhalten. Wir wenden uns daher sofort Lorenzo di Cione Ghiberti (1381—1455) zu. Daß auch er noch halb in der „guten alten Zeit" des Trecento steckt, verrät er durch den Schwung seiner Linienführung und den noch edel typischen Schnitt der Köpfe seiner Gestalten, aber auch durch eine gewisse Lahmheit ihrer Einzelbewegungen. Die Schönheit geht ihm noch über die Wahrheit. Unvergleichlich versteht Ghiberti es, seine Gruppen und Massen anzuordnen; unerschöpflich ist sein Erfindungsreichtum; überirdisch ist die Himmelsherrlichkeit, in die er uns schauen läßt. Aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen, blieb er vorzugsweise Erz- und Reliefbildner. Der zweite seiner von Lemonnier, von Perkins und von Frey herausgegebenen „Kommentare",

in dem er die Kunst von Cimabue bis auf sich selbst schildert, machte ihn zugleich zum Vater der neuen Kunstgeschichte; er ist wohl der erste Künstler, der uns in knapper Selbstbiographie seine eigenen Werke vorführt. Sein erstes Hauptwerk (1403—24), jene Nordtür des Baptisteriums in Florenz, veranschaulicht in ihren oberen 20 Feldern die Geschichte Christi von der „Verkündigung" bis zu den „Frauen am Grabe"; in den unteren acht erscheinen die sitzenden Gestalten der Evangelisten und der Kirchenväter. Knapp, klar, noch in gutem Reliefstil sind die biblischen Geschichten dargestellt. Sind die inneren Umrahmungen der Bildfelder vorgeschriebenermaßen noch gotisch, so erscheinen in den äußeren viereckigen Felderrahmen schon freie Fruchtschnüre und Köpfe und tritt in den kargen Baulichkeiten der Hintergründe nach und nach die Renaissance in ihre Rechte. Ziemlich gleichzeitig (1417—27) entstanden des Meisters beide Bronzereliefs für Quercias Taufbrunnen in Siena (S. 192): „die Taufe Christi" und „der Täufer vor Herodes"; und hier, wo der Meister an keine Vorbilder mehr gebunden war, wurde er, seinem eigensten Triebe entsprechend, sofort malerischer und pathetischer. Ziemlich gleichzeitig aber entstanden auch Ghibertis drei lebensgroße Erzstandbilder am Äußeren von Or San Michele, für das jede Zunft damals das Standbild ihres Schutzheiligen stiftete. Eigenartiger als die beiden bärtigen Gestalten Johannes' des Täufers (1418) und des Matthäus (1422) wirkt die milde jugendliche Gestalt des Stephanus (1428), die schlichte Würde atmet. Die dritte Bronzetür des Baptisteriums, die Osttür (Taf. 25), die 1425—52 ausgeführt wurde, zeigt den Meister in der vollen Entfaltung seiner eigenen künstlerischen Überzeugung und seiner neuen perspektivischen Kenntnisse. An die Stelle der 28 Felder der älteren Türen wurden, wie Brockhaus gezeigt hat, erst nach einigem Schwanken nur zehn größere Felder gesetzt, deren Darstellungen manchmal verschiedene Vorgänge kunstvoll vereinheitlichten. Die Geschichten des Alten Testaments von der Erschaffung Adams bis zum Besuch der Königin von Saba bei Salomon sind dargestellt. Gerade diese Bildfelder sind ins Relief übersetzte Gemälde mit starker perspektivischer Verkleinerung der hinteren Gestalten, mit allen erdenklichen Verkürzungen, mit zahlreichen, in wohlerwogener Massenverteilung angeordneten Figuren vor prachtvollen, weitgedehnten landschaftlichen oder baulichen Hintergründen. Michelangelo erklärte diese Tür, über die eine Fülle reinster Schönheit ausgegossen ist, für würdig, die Pforte des Paradieses zu sein; und man muß allerdings



Abb. 102. Das Opfer Abrahams. Relief von Filippo Brunellesco im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 193.)

arg in ästhetischen Lehrsätzen befangen sein, um das unerhörte, nie wieder erreichte Feingefühl, mit dem das Unzulängliche hier Ereignis geworden ist, nicht nachzuempfinden. Ghiberti selbst erklärt diese Tür, die er eingehend beschreibt, für seine bemerkenswerteste Arbeit. Die prachtvollen Frucht- und Blumensträuße des Hauptrahmens vollenden den neuartigen Eindruck der einzigen Schöpfung. Von den übrigen Erzreliefs Ghibertis sind das großartige, innerlich belebte Bild des Täufers vor Herodes am Taufbrunnen zu Siena (1417—27), vor allem aber noch die Wundergeschichte des hl. Zenobius an dessen Reliquienschrein (1432—40) im Dom von Florenz zu nennen. Im Stil der Darstellungen der Osttür des Meisters gehalten, sind sie zum Teil noch stärker bewegt als diese und entfalten in der Landschaft und den Baulichkeiten besonders des Mittelstücks eine noch täuschendere Flucht in die Fläche. „Ich habe versucht, die Natur nachzubilden, so gut ich es vermochte, und meine Kompositionen durch Mannigfaltigkeit der Linien zu bereichern“, sagt der Meister selbst. In der Tat sah er die Natur durch sein Liniengefühl hindurch; und in diesem Liniengefühl lag eben sein Temperament und seine Stärke. Neuerdings hat Bode, indem er einige Tonreliefs im Kaiser-Friedrich-Museum auf Ghiberti zurückbezogen, ihn auch als führenden Meister der Anfänge der florentinischen Tonbildnerei hingestellt. Jedenfalls bestand zwischen der Ton- und der Erzbildnerei schon damals ein naher Zusammenhang.



Abb. 103. Das Opfer Abrahams. Relief von Lorenzo Ghiberti im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 193.)

Ghiberti hat so wenig schulbildend im eigentlichen Sinne gewirkt wie Quercia. Auf Brunellesco (1379—1446) folgt sofort Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466), Donatello genannt, der gewaltige Meister, in dem sich die beiden Seiten der neuen Richtung, die Wiedererweckung der antiken Zier- und Körperformen und die Kraft, die Natur mit eigenen, großen, durchdringenden Augen anzusehen, unauflöslich vermählen. Seinen Schöpfungen gegenüber erscheinen die seiner meisten Zeitgenossen schal und dürftig, „als seien sie nicht der Natur verwandt“. Die Wahrheit des Einzelfalles zog er in der Regel der allgemeineren, als „Schönheit“ im engeren Sinne kristallisierten Wahrheit vor; und dennoch wurden seine Schöpfungen zu vollgültigen Einzelstrahlen der ewigen Schönheit. Aber auch der überlieferten, der „antikischen“ Schönheit hat er sich in einer Reihe seiner Werke genähert. Donatellos Entlehnungen von Einzelmotiven aus altrömischen Reliefs hat Burger in helleres Licht gerückt. Andere Beziehungen seiner Kunst haben Zucker und Mela Escherich untersucht. Zusammenfassend haben z. B. Hans Semper, A. G. Meyer und Frieda Schottmüller sie geschildert. Zu seinen frühesten

und bedeutendsten Mitarbeitern gehört (seit 1425) Michelozzo di Bartolommeo (S. 182 und 200), dessen Bronzegießerei Donatello und anderen Florentiner Bildformern unentbehrlich war.

Den ersten Abschnitt von Donatellos Tätigkeit (1406—25) bezeichnen besonders seine Prophetengestalten am Nordportal des Domes und seine Standbilder für die Mauertabernakel an Or San Michele und für die Außenseite des Giottoschen Glockenturmes in Florenz. Für die Domfassade aber schuf Donatello 1408 zunächst das mächtige Sitzbild des bärtig dargestellten Johannes des Evangelisten (jetzt in einer der Chorkapellen des Domes), das, noch spröde in der Form, seiner Haltung nach schon auf Michelangelos Moses vorausweist, gleichzeitig aber auch den stehenden Marmordavid (jetzt im Bargello), der in seiner geschmeidigen, beweglichen Strammheit, in seinem schlanken Ebenmaß und in dem trotzigen Ausdruck seiner Lippen schon durch und durch von Donatellos Geist getränkt ist, endlich, seit 1412, die bildnisartige Prophetengestalt (jetzt im Dom), die für das Standbild des Poggio Bracciolini ausgegeben wird. Von Donatellos nur wenig jüngeren vier Reckengestalten an Or San Michele ist vor allem das 1416 vollendete, jetzt im Bargello aufgestellte Marmorstandbild des fest mit gespreizten Beinen auf beiden Füßen stehenden hl. Georg von warmem Leben erfüllt und von gemessenen Umrissen zusammengehalten. Männliche, sehnige Jugendschönheit ist seit den Tagen des Praxiteles und Lysippos nicht mehr so vollkommen dargestellt worden wie in dieser heiligen Rittergestalt; und doch ist sie vom Scheitel des unbedeckten Hauptes bis zu den Sohlen, denen die Rüstung sich anschmiegt, eine neuzeitliche Eigenschöpfung, in der Schönheit und Strenge in einziger Art gepaart sind. Von des Meisters vier Standbildern für die Nischen des Glockenturms ist der Täufer dem hl. Georg naheverwandt, wirkt der sogenannte Habakuk als altrömische Bildnisgestalt, ragen aber namentlich der als „Kahlkopf" („lo zuccone") bezeichnete Prophet (angeblich David) und die negerhafte Gestalt, die als Jeremias bezeichnet wird, durch die unerhört individuelle Charakteristik ihrer Köpfe und ihrer Körper hervor. Gegen Donatellos holzgeschnitzten Gekreuzigten in Santa Croce erscheint selbst der kräftige Gekreuzigte Brunellescos (S. 193) noch typisch und glatt. Sein packendstes Bildnis aber ist die köstliche, wenn auch nicht unbestrittene Tonbüste des Niccolò Uzzano im Bargello. Sie steht an der Spitze der ganzen Gattung, die in der italienischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts von nun an einen wichtigen Platz einnimmt.



Abb. 164. Das Gastmahl des Herodes. Bronzerelief Donatellos von Quercias Taufbrunnen in Siena. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

In den Anfang des zweiten, durch die Gemeinschaft mit Michelozzo bezeichneten Abschnitts der Tätigkeit Donatellos (1425—32) fallen seine Arbeiten für Siena. Es handelte sich hier hauptsächlich um Arbeiten des Erzgusses. Am wichtigsten von Donatellos Arbeiten für Quercias Taufbrunnen in Siena ist sein Bronzerelief des Gastmahls des Herodes (1425; Abb. 104). Links überreicht ein Krieger dem König auf einem Teller das Haupt des Täufers; rechts tanzt Salome noch; Schrecken packt die Gäste; alles stiebt auseinander. Nie vorher, auch im ganzen Altertum nicht, war ein dramatischer Vorgang mit solcher Wucht zur Anschauung gebracht worden wie hier. Ghibertis Nachbarrelief (S. 195) aber wird von dem Donatellos durch die überzeugende Richtigkeit seiner antiken Rundbogenarchitektur und seiner perspektivischen Gestaltung noch übertroffen. Das Salomerelief war eine Offenbarung und wirkte auch als solche. Einer der köstlichen kleinen musizierenden Bronzeengel, die Donatello für denselben Brunnen geschaffen, ist durch Bode ins Berliner Museum gekommen. Die eigentlichen Zeugen der Gemeinschaft Donatellos mit Michelozzo sind dann zwei vielbesprochene große Grabdenkmäler; zunächst das des Papstes Johann XXIII. (Baldassare Coscia) im Baptisterium zu Florenz (1425—29), wunderbar im Aufbau, fein antikisierend in den Verzierungen, großartig in der kräftigen vergoldeten Bronzegestalt des im Todesschlummer auf seinem Lager ruhenden, doch aber das Antlitz zum Beschauer herabwendenden Papstes, auf den die marmorne Halbfigur der Muttergottes gnädig herniederblickt; sodann aber jenes Grabmal des Kardinals Brancacci (S. 182) in Sant' Angelo a Nilo zu Neapel (1427), das hauptsächlich von Michelozzo ausgeführt, von Donatellos eigener Hand mit dem malerisch schönen, durch seinen frei bewegten, leicht hingeworfenen Engelreigen ausgezeichneten Relief der Himmelfahrt Mariä (Abb. 105) geschmückt wurde. Wieder plastischer empfunden aber ist das wunderbare, von reichster Frührenaissanceumrahmung umschlossene Verkündigungsrelief in Santa Croce zu Florenz, das schon Vasari als Beispiel dafür nennt, daß es Donatello am Herzen lag, „die so lange verborgene Schönheit der antiken Kunst wiederzufinden“; und diesem Relief folgen schlichte, tiefempfundene Halbfigurenreliefs der Madonna (z. B. in Berlin), in denen es dem Meister gelingt, göttliche Hoheit und mütterliche Zärtlichkeit in reiner, fast antik klassischer Formensprache auszudrücken.



Abb. 105. Donatello, Relief der Himmelfahrt Mariä am Denkmal des Kardinals Brancacci in Sant' Angelo a Nilo zu Neapel. Nach Spemanns „Museum“. 105.

Die dritte Schaffensperiode Donatellos (1432—43), die durch eine Reise nach Rom eingeleitet wurde, kam hauptsächlich wieder Florenz zugute. In Rom schuf er 1432 unter anderem das köstliche, reich mit Putten verzierte Marmortabernakel der Peterskirche, das erst Schmarsow

nach Vasaris Beschreibung wiedererkannt hat. Die große, schlichte Grablegung in der Attika über dem Giebel, der die mächtige Beweinung Christi im Viktoria- und Albert-Museum sich anschließt, zeigt die Fortschritte Donatellos in seiner neuen Formensprache. Besonders die Putti hatten es ihm angetan, die sich an so manchem altrömischen Sarkophage in bacchischer Ausgelassenheit ergehen. Nach Florenz zurückgekehrt, führte er sie, die die christliche Kunst bisher nur als liebenswürdiges Beiwerk geboten hatte, in vollen, lustig bewegten Scharen seiner Zierkunst zu. Kurz geflügelt, leicht oder nicht bekleidet, lachend und jauchzend führen sie ihre Reigentänze an der Brüstung der schon 1428 bestellten Außenkanzel des Domes zu Prato auf, die Donatello unter der Beihilfe Michelozzos und anderer zwischen 1433 und 1438 vollendete. Noch schlanker und feiner gestaltet, noch toller bewegt, noch kunstvoller durcheinandergeschlungen aber tobt der bacchische Engelreigen, mit dem Donatello gleichzeitig die Sängertribüne des Domes zu Florenz schmückte (jetzt im Dom-Museum). Das herrliche Werk, das durch das Goldmosaik des Hintergrundes von überirdischem Licht umhaucht erscheint, ist auch seiner übrigen Gestaltung und Verzierung nach, von Muscheln, Vasen, Palmetten und allen erdenklichen Renaissance-Motiven umgeben, ein Schaustück von einzigem Zauber.



Abb. 106. David. Bronzefigur von Donatello im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Noch unmittelbarer der Antike entsprossen, wenngleich eigenartig aufgeputzt, sind zwei berühmte Bronzestandbilder dieser Zeit des Meisters im Bargello: der David (Abb. 106) und der Amor in Hosen. Der schlanke, langlockige David von den herben, anziehenden Naturformen des Jünglings, der dem Meister Modell gestanden, ist nur mit einem lorbeerbekränzten Hut und mit weichen Stiefeln bekleidet. Das rechte Bein ist das Standbein, den linken Fuß setzt er auf das Haupt des erlegten Riesen. In der gesenkten Rechten hält er das Schwert, das seine Schuldigkeit getan hat; die Linke stemmt er in die Seite. Es ist eine der kostbarsten Verkörperungen des Geistes des Quattrocento. Die kecke, lustig bewegte Gestalt des leichtgeflügelten Amors aber verdankt ihre merkwürdige Beinbekleidung wohl der irrigen Deutung eines mißverstandenen antiken Vorbildes.

Zwischen 1433 und 1443 nahmen Donatello auch die Arbeiten für Brunellescos Sakristei von San Lorenzo in Anspruch: die sinnend und begeistert dasitzenden Evangelisten in den Bogenfeldern der Wände und die Ton- oder Stuckbüste des hl. Lorenz über der Haupttür, vor allem die beiden kleinen Bronzetüren, deren jede in zehn schlichten quadratischen Feldern geistig bewegte Apostel und Heiligenpaare ohne jeden Hintergrund in klassischem Reliefstil darstellt.

Ein neuer Abschnitt seines Lebens begann für Donatello, als er 1443 nach Padua berufen wurde, das ihn bis 1455 festhielt. Hier schuf er zunächst den ergreifenden ehernen Gekreuzigten auf dem Hochaltar der Kirche des hl. Antonius, dann aber sein ehernes Reiterdenkmal

des Heerführers Gattamelata (Abb. 107) vor der Kirche, das in manchen Beziehungen das gewaltigste Werk seines Lebens ist. Es ist das erste Reiterdenkmal nach dem Zerfall der antiken Welt, das lebensgroß in Bronzeguß ausgeführt wurde. Wie lebensvoll im Paßgang ausschreitend das kleinköpfige, kurzbeinige Rasseroß mit dem aufgeknoteten Schweife! Wie fest und sicher im Sattel die lebenswahre, kraftvolle Gestalt des Feldherrn mit entblößtem Haupte! Wie sprechend und doch wie schlicht und groß die Züge seines Antlitzes! Ganz Natur und doch ganz Kunst ist hier alles. Endlich begann Donatello in Padua die Ausschmückung des Hochaltars der Kirche selbst mit ehernen Rundbildern, Hoch- und Flachreliefs. Zahlreiche Gesellen gingen ihm dabei an die Hand. Die ursprüngliche Gestalt des reichgegliederten Altarwerkes hat Hadeln uns geschickt vergegenwärtigt. Die vier großen erzählenden Breittafeln am Altare selbst, die die Wundertaten des hl. Antonius in lebensvollen, figurenreichen Reliefbildern veranschaulichen, sind strenger in der isokephalen (die gleiche Kopfhöhe einhaltenden) Anordnung der Massen und großartiger in der perspektivischen Ausbildung der mächtigen Binnenräume, die die Hintergründe füllen, als alle früheren Reliefs des Meisters. Das bemalte Steinrelief der Grablegung an der Rückseite des Altars aber leistet das Äußerste in der Darstellung leidenschaftlichen Aufschreis und stürmischer Schmerzensgebärden. Größer und vielseitiger noch, als er gegangen, kehrte Donatello von Padua nach Florenz zurück.



Abb. 107. Donatellos Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Seinem letzten Jahrzehnt in Florenz (1455—66) entstammen eine Reihe leidenschaftlich pathetischer, schon fast barock bewegter Werke, die als Weiterbildung des Stils seiner Grablegung in Padua erscheinen. Hierher gehört der rauhe Bronze-Johannes von 1457 im Dom von Siena; hierher die hagere, dürftig von ihrem langen Haar bedeckte, fast gespenstisch schreckhafte Holzgestalt der hl. Magdalena im Baptisterium zu Florenz; hierher aber auch doch wohl

die merkwürdige, gegen alle Gesetze schlichter Rundplastik verstoßende und doch unvergeßlich ergreifende Bronzegruppe der Judith, die dem Holofernes den Kopf abschlägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Es ist die erste vollrunde große Bronzegruppe der Neuzeit. Die letzten großen Werke Donatellos aber, die seine Schüler Bertoldo und Bellano nach seinem Tode vollendeten, sind die beiden freistehenden Bronzekanzeln in San Lorenzo zu Florenz. Alle ihre vier Seiten sind mit Reliefs geschmückt. Die langen Vorderseiten stellen auf der einen Kanzel die Kreuzigung und die Beweinung des Heilands, auf der anderen seine Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt dar. Die barocke Anordnung der echten, aber doch unter starker Beteiligung von Gehilfen ausgeführten Reliefs, deren Gestalten sich innerhalb und außerhalb des Rahmens der Brüstungsfelder mit schrankenloser Willkür bewegen, und die überfreie, jeder Gesetzmäßigkeit entwachsene perspektivische Bewegung in manchen dieser Darstellungen erklären sich



Abb. 108. Bertoldo di Giovanni, Bronzerelief einer Reiterschlacht im Bargello zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

zum Teil aus dem bewußten Freiheitsdrange des Meisters, der sich selbst überbieten wollte, zum Teil aber auch aus dem unbewußten Nachlassen seiner Selbstbeherrschung. Gewaltige Leidenschaft pulsiert in jeder dieser Darstellungen. Nichts ist hergebracht. Gerade Donatello hat die florentinische Frührenaissanceströmung davor bewahrt, sich ins Seichte zu verlaufen.

Michelozzo (1396—1472), der große Baumeister (S. 182) und geschickte Erzgießer, der als solcher nacheinander Mitarbeiter Ghibertis, Donatellos und Luca della Robbias war, erscheint in seinen eigenen Marmorbildwerken als ein Meister, der es ernst mit der Nachahmung der Antike meinte, es aber eben deshalb, trotz der Großzügigkeit seiner Entwürfe, über befangene Stellungen, leere Köpfe und nüchtern fallende Gewänder nicht hinausbrachte. Seine Hand erkennt man in einzelnen Gestalten am Denkmal Johanns XXIII. in Florenz (S. 182) und am Brancaccidenkmal in Neapel. Ganz von seiner Hand geschaffen aber ist z. B. das zerteilte Grabmal des Bartolommeo Aragazzi im Dom zu Montepulciano (1427 bis 1436). Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso (gest. nach 1451), der Mitarbeiter Donatellos an den Bildwerken des Glockenturms, von denen er das des Propheten Abdias mit seinem Namen bezeichnete, ist noch halb im Trecento befangen und geht mit dieser

Befangenheit später in Verona, wo er einige gute große Grabdenkmäler schuf, zu den Oberitalienern über. Urbano da Cortona (gest. 1504), den sein eigener Biograph Schubring für einen schwachen Meister erklärt, suchte sich tastend in den Spuren Donatellos weiterzubewegen. Sein letzter Schüler, Bertoldo di Giovanni (um 1420—91), der nach Vasari die Kanzeln in San Lorenzo vollendete, ist schon wegen seiner Beziehungen zum jungen Michelangelo der wichtigste dieser Reihe. Besonders Bode hat ihn uns als eigenartigen Schöpfer kleiner Bronzebildwerke, anmutiger Gruppen, Einzelgestalten und Reliefs näher gebracht. Seine anatomischen Kenntnisse weisen auf seinen großen Schüler voraus. Sein lebendiges, durch kühne Körperwendungen ausgezeichnetes, aber wieder aller perspektivischen Raumandeutungen lediges Bronzerelief der Reiterschlacht im Bargello (Abb. 108) ist schon durch Vasari bezeugt. Inschriftlich beglaubigt ist seine lebensprühende Bellerophongruppe im Wiener Hofmuseum. Sicher von seiner Hand sind der reizende nackte junge Geiger (Orpheus oder Arion) im Bargello, der schon halb michelangeleske Herkules und der hl. Hieronymus in Berlin, denen sich Reliefs im Viktoria- und Albert-Museum und im Louvre anschließen. Wichtig ist Bertoldo aber auch als einer der ältesten Vertreter der Denkmünzenkunst in Florenz. Beglaubigt ist seine Denkmünze auf den Sultan Mohammed II.; mit Recht führen auf ihn aber auch z. B. Bode und Fabriczy die bedeutsame Erinnerungsmünze an die Pazziverschwörung zurück, die früher Antonio Pollajuolo zugeschrieben wurde. Waren die Denkmünzen dieser Art, deren Vorderseiten uns durch vortreffliche Profilköpfe namhafter Persönlichkeiten fesseln, während ihre Rückseiten allegorische oder mythologische Darstellungen zum besten geben, auch von Oberitalien ausgegangen, so fanden sie im Laufe des 15. Jahrhunderts doch in Florenz weite Verbreitung.

Als Schüler Bertoldos erscheint Adriano Fiorentino (um 1445—99), ein Meister, den wir wegen seiner Bronzebüsten, wie der des Königs Ferdinand I. im Museum zu Neapel und der inschriftlich beglaubigten des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen (von 1498) im Albertinum zu Dresden, nicht übergehen dürfen.

Nächst Donatello gehört Luca della Robbia (1400—82) zu den eigentlichen Bahnbrechern der florentinischen Renaissance. Sonderschriften über ihn verdanken wir Marcel Reymond, Paul Schubring, Maud Cruttwell, Allan Marquand und Bode. Indem er den Wirklichkeitssinn Donatellos mit dem Schönheitssinn Ghibertis, an den er anknüpfte, verband, half er die große Kunst des 16. Jahrhunderts vorbereiten. Die Nachwelt nennt seinen Namen zunächst in Verbindung mit jenen zahllosen bemalten und glasierten Tonbildwerken, mit denen er Altäre, Türbogen, Tabernakel oder Grabmäler schmückte. Meist heben sich die in gutem Halb- oder Hochrelief gehaltenen Gestalten weiß vom blauen Grunde ab; und nur als leichte Verzierung pflegen gelbe, grüne und violette Farbenzutaten angebracht zu sein. Wunderbar verstand der Meister es in diesen Werken, trotz ihrer glättenden Glasur, die Fühlung mit der lebendigen Natur zu bewahren. Ausgegangen war jedoch auch Luca della Robbia von der Marmor- und Erzbildnerei, in der er uns in seiner ganzen Größe entgegentritt. Sein köstlichstes Marmorwerk, zugleich seine früheste beglaubigte Schöpfung, ist die Sängerkanzel des Domes von Florenz (1431—37; Abb. 109), die jetzt im Dom-Museum aufgestellt ist. Wie Donatello schmückte auch er seine Brüstung mit bewegten Knabenscharen; aber die meisten seiner reizenden, züchtig bekleideten, flügellosen Knaben sind doch etwas älter und gesetzter als die Donatellos; sie tanzen, spielen und singen, den 150. Psalm verkörpernd, in feierlich heiterer Bewegung, und sie singen mit leicht geöffneten Lippen, wie van Eycks etwas

früher vollendete, freilich unbeholfener in ihren schweren Mänteln dastehende Engel auf den Genter Tafeln des Berliner Museums (S. 20). Auch hier sehen wir also, wie gewisse Darstellungen, wenn ihre Zeit gekommen ist, an verschiedenen Orten unabhängig voneinander mit unwiderstehlicher Gewalt hervorbrechen. Auch am Campanile zu Florenz erwies Luca (1437—39) sich als Marmorbildner, indem er in fünf Sechseckfeldern die Wissenschaften verkörperte: die meisten im strengen Reliefstil ohne ausgeführten Hintergrund, nur die Musik als Orpheus, zu dessen Füßen die Tiere sich schmiegen, im Paradiesesgarten. Sodann gehört das schlicht-vornehme Grabmal des Bischofs Federighi von Fiesole in Santa Trinità zu Florenz (1455—56) zu den besten Marmorschöpfungen des Meisters. Eine köstliche Bildnisgestalt ist die des schlummernden Bischofs, der seinen Kopf wieder dem Beschauer zuwendet. Zu Lucas eigenster Art aber leitet die edle glasierte Tonumrahmung dieses Grabmals hinüber. Lucas bestes Bronzewerk, für dessen Guß wieder Michelozzo eintrat, ist die Sakristeitür des Domes von Florenz (1446 bis 1468). In jedem ihrer zehn Felder thront eine Heiligengestalt ohne alle Hintergrundsandeutungen zwischen zwei stehenden, erwachsenen, anbetenden Engeln. An die Stelle der Zweifigurigkeit an Donatellos Sakristeitür (S. 198) tritt hier die Dreifigurigkeit mit schüchtern beginnendem pyramidalen Aufbau. Die zehn Gruppen sind aber so mannigfaltig bewegt, daß ihre zehnmalige Wiederholung eher stilvoll als einförmig wirkt.

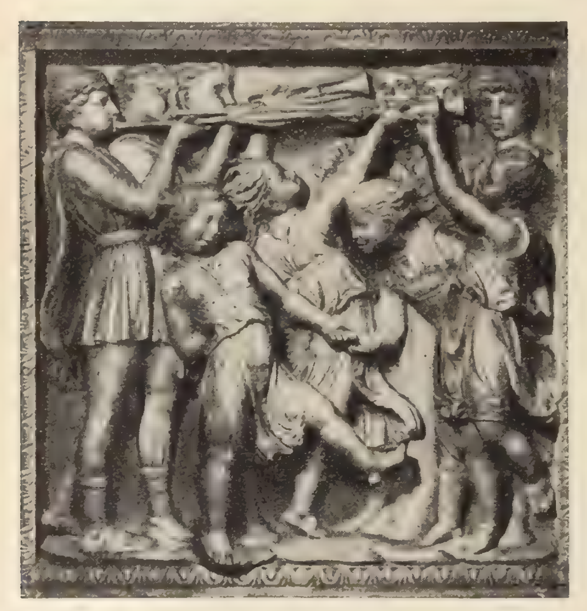


Abb. 109. Musizierende und tanzende Knaben. Orgelbrüstungs-Relief des Luca della Robbia im Dom-Museum zu Florenz. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu S. 201.)

Den Übergang zu den glasierten Tonbildwerken Lucas bezeichnet zeitlich und stofflich das von Allan Marquand wiederentdeckte klassische Tabernakel der Kirche zu Peretola bei Florenz (1441—43), das Marmor, Bronze und Fayence zugleich verwertet. Die stehenden, lang bekleideten erwachsenen Marmorengel, die hier den Kranz über der Bronzetür halten, könnten beinahe dem Parthenonfriese des Phidias entstiegen sein. Zu den frühesten glasierten Tonbildwerken Luca della Robbias aber gehören die Kuppelrundbilder mit den mächtigen Evangelistengestalten in Brunellescos Pazzikapelle (1443—46). Großartig sind die Darstellungen der Auferstehung (1443) und der Himmelfahrt Christi (1446) in den Spitzbogenfeldern über den Sakristeitüren des Domes zu Florenz, köstlich in ihrer Mischung von idealer Schönheit und warmem Eigenleben die großen Leuchterträger in Gestalt knieender Engel in der alten Sakristei des Domes. Feierlich thront Maria zwischen dem hl. Dominikus und dem Märtyrer Petrus im Bogenfeld über der Tür von San Domenico in Urbino (1448). Im Bargello und in Berlin befinden sich die meisten der schönen Madonnen Lucas, in denen nahezu alle Möglichkeiten der Beziehungen zwischen Mutter und Kind erschöpft erscheinen. Von Lucas schlichter, aber sprechender Darstellung jugendlicher Bildnisse zeugen ein reizender Mädchen- und ein liebenswürdiger Knabenkopf im Bargello und eine

entzückende Knabenbüste im Museum zu Berlin. Manche seiner Relieftafeln sind von den prachtvollen üppigen Frucht-, Blatt- und Blütenkränzen umrahmt, die die ganze Robbiaschule kennzeichnen. Der Zeit gegen 1445 gehört die edel-reife Gruppe der Heimsuchung in San Giovanni fuor civitas zu Pistoja an. Vor der stehenden Maria, deren Antlitz der Erde und dem Himmel gleich verwandt erscheint, ist Elisabeth, sie umfassend, in die Kniee gesunken; und liebevoll legt die Gebenedeite ihre Hände auf die Schultern der Knieenden. „Die schönste Gruppe der Renaissance", hat Jakob Burckhardt diese Schöpfung Lucas genannt, die Venturi allerdings mit Marcel Reymond dem Andrea della Robbia zuteilt. Im ganzen ist Luca sein Leben lang ziemlich gleich geblieben. Nicht um Leidenschaft und Bewegung, sondern um Wahrheit und Schönheit war es ihm zu tun.

Der Erbe des technischen Geheimnisses und der Kunst Luca della Robbias war sein Neffe, Andrea della Robbia (1435—1525), der sich, wie sich immer sicherer ergibt, auf die Herstellung glasierter Tonbildwerke beschränkt hat. Große Kreuzigungsaltäre in dieser Technik führte er z. B. für die Kathedrale von Arezzo und für den Wallfahrtsort Verna bei Arezzo, ein Triptychon mit der Krönung der Jungfrau für die Porziuncola (Santa Maria degli Angeli) zu Assisi aus; aber auch das Berliner Museum besitzt ein gutes Altarwerk seiner Hand. Naturnah tritt er uns z. B. in der lebenswahren Büste des päpstlichen Protonotars Almadino (1510) im Museum zu Viterbo entgegen. Seine anziehendsten Schöpfungen aber sind die schon 1463—66 ausgeführten Wickelkinder in den Rundrahmen der Bogenwinkel der Außenhalle des Findelhauses zu Florenz (S. 180). Jedes dieser Wickelkinder atmet sein eigenes bildnisartiges Leben; ihre ganze Reihe aber ordnet sich prächtig dem Baugedanken Brunellescos ein. Schlichter als sein Oheim, dessen innere Größe Andrea nicht erreichte, hielt er sich an die Natur; bildmäßiger sind seine Relieftafeln bereits mit gedrängtem Figurenleben ausgefüllt; was bei Luca Herzensempfindung war, wird aber bei ihm manchmal schon zur Empfindsamkeit.

Von Andreas sieben Söhnen folgten fünf den Spuren ihres Vaters und Großoheims; Giovanni della Robbia (1469 bis um 1529) war der bedeutendste von ihnen. Charakteristisch sind seine „Anbetung der Könige" im Viktoria- und Albert-Museum, seine Gruppen der Beweinung Christi im Bargello und in Berlin. Maud Cruttwell schildert ihn als einen Proteus, der seinen Stil so bereitwillig wechselte „wie ein Modeherr seinen Anzug". Cavalucci aber meint wenigstens in einer seiner Schöpfungen, dem farbigglasierten Terrakottafries der Werke der Barmherzigkeit am Ceppohospital zu Pistoja, das andere seinem Bruder Girolamo zuschreiben, seine eigenste Eigenheit zu erkennen. Jedenfalls bezeichnet dieses Werk, das erst in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von mindestens zwei verschiedenen Händen ausgeführt wurde, einen neuen bürgerlichen Realismus, dessen Einzelheiten überzeugender wirken als seine dekorative Gesamterscheinung.

Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia hatten in Florenz den Boden bereitet, auf dem die neue Bildnerei, von verschiedenen Seiten befruchtet, sich nun in zielbewußter Freiheit weiter entwickeln konnte. Zunächst die Marmorbildnerei. Mehr zu den Mitstrebern jener Bahnbrecher als zu ihren Nachfolgern gehört noch der Baumeister Bernardo di Matteo Gamberelli, genannt Rossellino (1409—64; S. 185), der als Bildhauer einer der selbstschöpferischen Meister der Frührenaissance ist. Einen Hauptanteil hatte er an der Entwickelung des Aufbaues der florentinischen Grabdenkmäler, deren Architektur erst durch ihn in völlig ausgeglichene und abgewogene Verhältnisse gebracht wurde. Dem Wandgrab gab er in seinem großartigen Denkmal des Lionardo Bruni in Santa Croce zu Florenz, dessen Rahmenbau die

Nische mit dem Sarkophag triumphbogenartig umfängt (nach 1444), seine endgültige Gestalt. Aber auch das Liegebild des auf dem Sarkophag schlummernden Toten gehört als solches zu den vornehmsten Schöpfungen der italienischen Frührenaissance.

Mehr an Donatello als an Luca della Robbia, zu dem Vasari ihn in Beziehung setzte, knüpft Agostino di Duccio (1418—81) an, ein eigenartig empfindsamer Meister, dessen Schaffen Pointer näher untersucht hat. Als Florentiner bezeichnet er sich selbst an dem kleinen Relief aus dem Leben des hl. Geminianus von 1442 am Dom zu Modena. In Rimini hatte er z. B. in Albertis Kirche des hl. Franz (S. 184) unter Matteo de' Pastis Oberleitung den Hauptanteil an der Ausführung des Grabmals der Ahnen Sigismondo Malatestas und der vielbesprochenen Planeten- und Sternbilderreliefs. In Perugia aber schuf Agostino 1457 bis 1461 sein Meisterwerk, den bildnerischen Schmuck der von ihm im Anschluß an Alberti entworfenen Fassade von San Bernardino: leichte, geziert bewegte Gestalten, lockere, frei und duftig angeordnete Reliefbilder! Alles in eigenartiger, mehr umbrischer als toskanischer Beseelung.

An Donatello, Luca della Robbia und Bernardo Rossellino knüpft Desiderio da Settignano (1428—64) an, unter dessen Händen die lebendigsten Naturformen Schönheit und Gestalt annahmen, der Marmor aber geschmeidig wie Wachs wurde. Sein vielgenanntes Hauptwerk, das Grabmal des Carlo Marsuppini in Santa Croce zu Florenz (nach 1455), schließt sich im Aufbau eng an das des Bruni von Rossellino an, ist aber weicher, feiner, zarter im Beiwerk und natürlicher in der Darstellung des Verstorbenen, der nicht mehr, wie noch bei Rossellino, nur den Kopf dem Beschauer zuwendet, sondern die ganze, schräg hingelegte Gestalt (Taf. 26). Desiderios zweites Hauptwerk ist das Tabernakel der Sakramentskapelle in San Lorenzo mit seinen Kindergestalten von unvergleichlicher Frische und Anmut. Von seinen Marmorbildnissen seien eine Mädchen- und eine Knabenbüste im Bargello sowie die zugleich keck und zart aufgefaßte Kalksteinbüste einer urbinatischen Prinzessin in Berlin hervorgehoben. Desiderio ist ein Entdecker auf allen Gebieten der Gestaltungskräfte, die dem Marmor innewohnen.

Selbständig neben ihm steht Antonio Rossellino (1427—78), einer der Brüder Bernardos. Weicher und freier in der Herausarbeitung des Fleisches aus dem Marmor als dieser, übertrifft er Desiderio durch die männliche Kraft der Herausarbeitung seiner Persönlichkeiten. Köstlich ist schon sein Sebastiansaltar von 1457 mit der reinen nackten Gestalt des gen Himmel blickenden Jünglings in der Pfarrkirche zu Empoli, eigenartig schon sein Sarkophag des hl. Marcolinus von 1458 mit seinem reichen bildnerischen Schmucke im Museum zu Forli. Seine Grabkapelle für den Kardinal von Portugal in San Miniato zu Florenz (um 1460 begonnen) aber gehört zu den bildnerischen Hauptschöpfungen des Jahrhunderts. Verklärter ist nie ein Toter dargestellt worden als der in sanftem Schlummer hingestreckte Kardinal; und überzeugender sind niemals himmlische Gesichte bildnerisch verkörpert worden als die Erscheinung der Engel, die das Rundbild der Madonna herbeitragen. Hervorragenden Anteil hatte Antonio Rossellino auch an der florentinischen Madonnenrelief-Bildnerei. Frischer und natürlicher in der Anordnung, menschlicher und mütterlicher in der Erscheinung, vollendeter in der Marmortechnik sind keine Muttergottesbilder gearbeitet worden als die seinen, zu deren schönsten, außer denen des Bargello, die Madonna del Latte in Santa Croce zu Florenz und die Madonna mit dem Kind auf den Knieen in Berlin gehören. Großartiges Eigenleben aber atmen seine männlichen Bildnisbüsten, von denen die fast erschreckend natürliche Büste des greisen Arztes Giovanni di Miniato im Viktoria- und Albert-Museum (Abb. 110) mit der



Taf. 26. Desiderio da Settignano: Grabmal des Carlo Marsuppini in Santa Croce zu Florenz. *Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.*



Taf. 27. Matteo Civitales Regulusaltar im Dome zu Lucca.

Nach Photographie.

Jahreszahl 1456 nach einer Totenmaske gearbeitet zu sein scheint, während die nicht minder packende Büste des häßlichen Matteo Palmieri von 1468 im Bargello von wahrhaft sprechendem Leben erfüllt ist. Der Spätzeit des Meisters gehören seine anschaulich erzählenden Marmorreliefs an der Domkanzel in Prato von 1473 an. Kraft und Weichheit verstand gerade Antonio geschickt zu paaren.

Benedetto da Majano (1447—97) gehörte schon voll dem weicheren, absichtlicheren Geschlecht der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Ursprünglich als Holzflächenkünstler Genosse seines Bruders Giuliano (S. 184), folgte er als Marmorbildner den Anregungen Antonio Rossellinos, an dessen Marcolinus-Sarkophag sein Sarkophag des hl. Savinus im Dom zu Faenza (1468) erinnert. Leicht und geschmackvoll bei allem Reichtum sind die Gliederungen des Aufbaues und die Verzierungen des Rahmenwerks der kirchlichen Ausstattungsstücke, die seine bildnerischen Schöpfungen tragen. Leicht und lieblich aber ist auch die Formensprache der Einzelgestalten, der Gruppen und der räumlich und landschaftlich empfundenen Reliefbilder, die seinem Meißel entsprossen. Seine Hauptwerke sind die anmutige Kanzel in Santa Croce, deren fünf Brüstungsreliefs das Leben des hl. Franziskus im malerisch-perspektivischen Stil der Ghibertischen Osttür (S. 194) erzählen, der schöne Marmoraltar der hl. Fina in der Kollegiatkirche zu San Gimigniano (1475), und der noch kostbarere Marmoraltar des hl. Bartolus (1494) in Sant' Agostino zu San Gimignano. In wohlverteilter Fülle hat der Meister namentlich die beiden Altäre in San Gimigniano, deren erhaltene leichte Bemalung und Vergoldung ihnen einen besonderen Reiz verleiht, mit den lebensvollsten Gestalten und Reliefbildern geschmückt. Das schönste Grabmal seiner Hand ist das des Filippo Strozzi in Santa Maria Novella zu Florenz (1491), eine stille, feine Schöpfung: in der Nische der schwarze Sarkophag, auf den aus weißmarmornem Rundrahmen die Muttergottes und ihr Kind weltfremd selig herabschauen. Benedettos Bedeutung als Bildnisbildner zeigen z. B. seine lebendige Marmorbüste des Pietro Mellini (1474) im Bargello, die großempfundene Marmorbüste des Filippo Strozzi im Louvre und desselben bemalte Tonbüste im Berliner Museum. Zu seinen schönsten Einzelgestalten aber gehört das schlanke frische Marmorstandbild des Täufers aus dem Palazzo Vecchio im Bargello. Der fruchtbare Meister war in ganz Italien begehrt.



Abb. 110. Antonio Rossellino, Marmorbüste des Arztes Giovanni di San Miniato im Viktoria- und Albert-Museum zu London. Nach Spemanns „Museum", 125. (Zu S. 204.)

Im Wetteifer mit Benedetto warb dann noch Desiderios Schüler Mino da Fiesole (1431—84) um die Gunst seiner Zeitgenossen. Was er an manchmal schon etwas schwächlich aufgebauten, zart mit allen Dekorationsmotiven der Frührenaissance geschmückten Tabernakeln,

Altären, Grabmälern usw. in ganz Mittelitalien geschaffen, kann hier nicht aufgezählt werden. Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren der Dom zu Fiesole, die Badia zu Florenz und verschiedene Kirchen in der ewigen Stadt am Tiber, wo schon Paul II. sich seiner mit einer Reihe von Aufträgen annahm. Am günstigsten tritt er uns in handlungslosen schlichten Madonnen- und Heiligenaltären, wie dem des Bischofs Salutati in der Badia zu Fiesole (1464), entgegen; am ungünstigsten in figurenreichen Reliefdarstellungen, wie der „Taufe" und dem „Mahl" an der inneren Domkanzel zu Prato (1473). Sein bestes Grabmal in Rom ist das des Kardinals Forteguerri in Santa Cecilia. Am tüchtigsten sind seine schlicht aufgefaßten, aber raffiniert behandelten Marmorbüsten, wie die des Lionardo Salutati (1466) im Dom zu Fiesole, die des Pietro und des Giovanni Medici im Bargello und die des Niccolò Strozzi (1454) in Berlin. Aber diese Büsten sind auch Jugendwerke des Meisters. Gegen Ende seines Lebens arbeitete Mino flauer und geschäftsmäßiger mit vielen Gesellen.



Abb. 111. Antonio Pollajuolos Bronzekopf Papst Sixtus' IV. Von dessen Grabmal in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Am Schlusse dieser Reihe steht der Großmeister von Lucca, Matteo Civitale (1435—1501), der, wenn er auch fast ausschließlich für seine Vaterstadt arbeitete, doch offenbar seine Lehrzeit am Gestade des Arno durchgemacht hat. Ist sein Grabmal des Pietro a Noceto im Dom zu Lucca doch ohne Desiderios Marsuppini-Grab nicht denkbar und knüpft sein Stil doch auch überall offensichtlich an den seiner Vorgänger in Florenz an; an weichem Schönheitsgefühl, durch das die Unmittelbarkeit seiner Naturempfindung freilich manchmal leidet, aber ist er den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Am großartigsten im Aufbau ist sein Regulusaltar (Taf. 27) von 1484, der den heiligen Bischof oben auf seinem Sarkophage liegend, in der Mitte zwischen Heiligen stehend, unten in einem der Sockelreliefs den Martertod erleidend, darstellt; am lebenswahrsten durchgebildet ist seine Büste des Domenico Bertini über dessen schlichtem Denkmal im Dom zu Lucca; am schönsten und seelenvollsten aber sind die beiden anbetenden, knieenden, bekleideten Engel der Sakramentskapelle des Domes, überirdische Geschöpfe von reiner Schönheit der Gestalt und innigster Andacht des Ausdrucks. Eine etwas äußerlichere Schönheit vertreten die Heiligengestalten und die bestrittenen Reliefbilder aus dem Leben des Täufers in der Johanneskapelle des Domes zu Genua. Hier spürt man den Luftzug des 16. Jahrhunderts, dessen erste Hauche zu atmen Matteo noch vergönnt war.

Kräftiger und herber, aber auch großartiger und tiefgründiger als die Marmorkunst schreitet die Bronzekunst Toskanas dem Ende des Jahrhunderts entgegen. Donatellos

Vorbild wirkte auf diesem Gebiete zündend weiter. Die beiden bedeutendsten florentinischen Großbildner, die den Bronzeguß bis zum Ende des Jahrhunderts weiterführten, waren Antonio Pollajuolo und Andrea Verrocchio. Beide waren überaus vielseitige Künstler: von Haus aus Goldschmiede, aber auch Maler wie Bildner und in jeder Kunst Forscher und Entdecker auf technischem Gebiete wie in der Grammatik der Formensprache.

Antonio Pollajuolo (1429—98) galt als der vornehmste Goldschmied seiner Zeit, und verschiedenen seiner kleineren Bildwerke sieht man ihre Herkunft aus der Goldschmiedewerkstatt auch an: im Dom-Museum zu Florenz dem lebendigen, wenn auch schon etwas gesucht bewegten Silberrelief der Geburt Johannes' des Täufers an dem berühmten Silberaltar dieses Heiligen, im Bargello seiner mit scharfem Muskelwerk ausgestatteten Bronzegruppe des Herakles, der den Kakus totdrückt, im Museum zu Neapel dem charaktervollen kleinen Standbild des David. Die beiden großen Hauptwerke Pollajuolos, die ehernen Grabdenkmäler Sixtus' IV. (1484—93) und Innozenz' VIII. (1493—97), gehören dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an. Beide befinden sich in der Peterskirche zu Rom. Das Grab Sixtus' IV. ist ein auffallend niedriges Freigrab. Die geschweiften Seiten des Lagers sind unter üppigen Ziermotiven mit den barock angebrachten Gestalten der Wissenschaften und Künste geschmückt. Das Liegebild des Papstes (Abb. 111) ist eine prächtig angetane Charakterfigur von äußerstem, doch absichtlichem und daher fast schon schwülstig wirkendem Naturalismus. Das Grabmal Innozenz' VIII. aber ist ein Wandgrab der bekannten reichen florentinischen Art. Als Lebender thront der Verstorbene in der Mitte zwischen den in Nischen stehenden Kardinaltugenden, als Toter ruht er auf dem Sarkophag unter dem Bogenfelde, in dem die überschlanken weiblichen Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung dargestellt sind. Da Pollajuolo bei allem Streben nach Naturwahrheit der Natur mit ausgesprochenem künstlerischen Eigenwillen manchmal bereits Gewalt antut, erscheint er schon als Vorbereiter des Barockstils.



Abb. 112. David. Erzstandbild von Andrea Verrocchio im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu S. 208.)

Andrea Verrocchio hingegen, eigentlich Andrea di Michele Cione (1436—88), der sich nach seinem Lehrer, dem Goldschmied Giulio de' Verrocchi, „del Verrocchio" nannte, wirkt als Vorläufer der klassischen Cinquecentisten (Meister des 16. Jahrhunderts), wie er in der Tat der Lehrer des großen Leonardo da Vinci ist. Grübelnde Forschung verband er mit hellseherischer Eingebung, Wahrheitsdrang und Schönheitsgefühl lernte er allmählich in ein reines Gleichgewicht zu setzen. Ziemlich am Eingang der bildnerischen Laufbahn Verrocchios,

die er, wenn nicht unter Donatellos Leitung, so doch unter dessen Einfluß begann, steht der heroische und doch schlicht menschliche Bronze-David (um 1465) des Bargello. Unbedeckten Hauptes, in enganliegendem Lederkoller steht der schlanke, sehnige, halbwüchsige Bursche da (Abb. 112). In der leichten, aber energischen Wendung des Körpers, in der schärferen Natürlichkeit der ehernen Oberfläche des Nackten, vor allen Dingen aber in der Durchgeistigung der ganzen Gestalt des siegesfreudig lächelnden Lockenkopfes geht dieses köstliche Erzbild schon über Donatellos David (S. 198) hinaus. Im Gegensatz zu der herben Hagerkeit dieses Jünglings aber hat Verrocchio die bewegliche Rundlichkeit des „Putto" in dem Flügelknäblein mit dem wasserspeienden Fisch zur Geltung gebracht, das des Meisters Brunnen im Hofe des Palazzo Vecchio krönt. Die Einschnitte, die die Fettpolster der kleinen Arme und Beine über den Hand- und Fußgelenken bilden, sind ein Kennzeichen auch der gemalten Kinderdarstellungen der Schule Verrocchios geblieben. Einen Markstein in der Geschichte der Verzierungskunst aber bildet das aus Porphyr, Marmor und schimmernder Bronze zusammengefügte, mit mustergültigem Blatt- und Rankenwerk geschmückte Grabmal des Pietro und des Giovanni Medici in der alten Sakristei von San Lorenzo zu Florenz. Von mächtigstem Eigenleben sind einige Bildnisbüsten Andreas erfüllt. In seiner edlen, weiblichen Marmorbüste mit der Rose im Bargello wollen Mackowsky und andere die Hand Leonardo da Vincis erkennen, wie anderseits Bode auch in dem seelenvollen, flachen Marmorrelief des Louvre, das die Idealbüste des Scipio in scharfer Profilstellung zeigt, die Mitwirkung Leonardos zu erblicken glaubt. Erschütternd beseelt ist das Relief der Grablegung Christi, das sich nur in einem Tonentwurf des Berliner Museums erhalten hat. Als tragische Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben nehmen die



Abb. 113. Christus und Thomas. Erzgruppe von Andrea Verrocchio an Or San Michele zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni (nach 1477) im Bargello, die den Tod der im Wochenbett gestorbenen jungen Frau veranschaulichen, einen festen Platz in der Entwickelungsgeschichte des Sittenbildes ein. Als eine Schöpfung von neuartiger Großzügigkeit aber wirkt Verrocchios anziehendes Originalmodell von 1477 im Londoner Viktoria- und Albert-Museum zu seinem Grabmal des Kardinals Forteguerra im Dom zu Pistoja.

Am Ende der Laufbahn Verrocchios stehen jedoch noch zwei große Bronzewerke, die das ganze Können des 15. Jahrhunderts mächtig in sich zusammenfassen. Das eine dieser Werke ist die Gruppe des Heilands mit dem Apostel Thomas (vollendet 1483; Abb. 113) an Or San Michele. Mächtig bewegt, eine naturkräftige Idealgestalt, steht der Heiland, seine Seitenwunde entblößend, in der Nische. Von außen tritt der zweifelnde Apostel, ein schöner Jüngling, heran, um die Finger in die Wunde zu legen. Seit den Tagen der alten Griechen war keine Gruppe mehr gebildet worden, die durch das Gegenspiel der Bewegungen und durch die Durchgeistigung der Gebärden und des Gesichtsausdrucks künstlerisch so einheitlich in sich abgeschlossen dastand wie diese. Das zweite Hauptwerk Verrocchios aber bleibt sein ehernes Reiterdenkmal des Soldführers Bartolommeo Colleoni, das sich vor der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig erhebt (Abb. 114). An innerlicher Wucht und Bewegtheit übertrifft es noch Donatellos Gattamelata in Padua (S. 197). Nicht wie angegossen, sondern in eisernem Willen selbsttätig sitzt der behelmte und geharnischte Reiter auf dem wohlgenährten, in Adern, Muskeln und Sehnen aufs sorgfältigste durchgeführten Rosse; und Roß und Reiter blicken nicht mehr geradeaus, wie auf Donatellos Reiterbild, sondern wenden sich in gemessener Bewegung zur Seite. Der trotzige Charakterkopf des Colleoni aber hat an individueller Schärfe und doch stilvoller Größe der Züge kaum seinesgleichen.



Abb. 114. Andrea Verrocchios Reiterstandbild des Colleoni in Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Von Verrocchios Gesellen tritt sein Lieblingsschüler Lorenzo di Credi (S. 234) nur als Maler hervor; Francesco di Simone Ferrucci (1438—93) hingegen, dessen Arbeiten Fabriczy zusammengefaßt hat, erfreute sich eines gewissen Ansehens als Bildhauer, das sich in zahlreichen Aufträgen auf Marmorgrabmäler und Altaraufbauten für mittel- und oberitalienische Kirchen aussprach. Als Maler und Bildner aber wuchs allen über den Kopf Leonardo da Vinci (1452—1519), einer der größten der Großen, der auch, wenn er nichts gemalt und

geformt hätte, zu den Bahnbrechern der Hochrenaissance-Bildung gehören würde. Obgleich seine meisten Schöpfungen noch dem 15. Jahrhundert entstammen, können wir ihn, eben weil er seiner Zeit vorauseilte, erst an der Spitze der Meister des 16. Jahrhunderts betrachten.

C. Die toskanische und mittelitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

An der Hand der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts betreten wir weite Wundergefilde, in denen sich zum ersten Male Prachtbauten der neuen Richtung in greifbarer Wirklichkeit erheben, köstliche Fernblicke in Landschaften mit gangbaren Pfaden eröffnen und Menschen von tastbarer Rundung und bildnisartigem Eigenleben zu Füßen der göttlichen und heiligen Gestalten scharen, die, wenn sie auch typischer als ihre irdischen Verehrer gebildet sind, doch unter den Händen jedes Künstlers einen besonderen Typus von Fleisch und Blut erhalten.

Die umfangreiche Wandmalerei hat Italien jetzt vor allen übrigen Ländern voraus. Den großen auf Holz gemalten Altarwerken und den Altartafeln mit nur einem Gemälde aber schließen kleine bewegliche Einzelbilder sich erst in mäßigem Umfange an. Öfter als biblische Vorgänge oder als Szenen der Heiligenlegende stellen die Altarbilder sogenannte „heilige Unterhaltungen" (Sante conversazioni) zu Füßen der Himmelskönigin dar. Maria thront mit ihrem Knaben in köstlichen Renaissancehallen, die als Teile des großen Himmelspalastes erscheinen, in dem es viele Wohnungen gibt, und die Schutzheiligen der Kirche, die nicht mehr einzeln unter gotischen Arkaden, sondern auf dem gemeinsamen Boden der einheitlichen Himmelshalle zu beiden Seiten der Muttergottes stehen, wagen doch noch nicht, ihre alten Plätze zu verlassen, sondern treten erst in leise, halb verstohlene Beziehungen zueinander und zu der thronenden Gottheit. Auch die Stifter halten sich, wo sie mit dargestellt sind, noch bescheiden zurück, obgleich sie, dem neuen Raumgefühl dieser Kunst entsprechend, manchmal schon lebensgroß gebildet sind wie die Heiligen selbst. Mit ihrer ganzen Sippe und Freundschaft aber mischen die Stifter sich nicht selten auf den großen Wandbildern der heiligen Geschichten und Legenden unter die Zuschauer, die auf diese Weise, natürlich mit der italienischen Zeittracht angetan, zu den ersten großen, mit vollster Lebenswahrheit ausgestatteten Bildnisgruppen der Kunstgeschichte werden. Daneben werden wir wirkliche Bildnisgruppen, die nichts weiter sein wollen als solche, hier und da großzügig und eindringlich an die Wände gemalt, in der Tafelmalerei aber eine Fülle männlicher und weiblicher Einzelbildnisse finden, die sich freilich erst selten über das Brustbild hinauswagen, dieses aber in allen erdenklichen Abwandlungen geben. Von den Schaumünzen (S. 189) beeinflußt, hielt die Einzelbildnismalerei während des 15. Jahrhunderts auf einer ganzen Entwickelungslinie an der strengen Profilbildung fest, über die man technisch selbstverständlich längst hinaus war. Eine wirkliche Entwickelung aber zeigen ihre Hintergründe, die sich, wie in den Niederlanden, im Laufe des Jahrhunderts von schlichter Einfarbigkeit bis zur Widerspiegelung reicher Landschaftsgründe entfalten; und auch eine Entwickelung von der mehr oder weniger äußerlichen Erfassung der Züge bis zu ihrer Belebung mit allen Seelen- und Charaktereigenschaften des Dargestellten tritt wenigstens im Übergang zum 16. Jahrhundert deutlich zutage.

Können, Wissen und Empfinden reichen sich in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts die Hand. Von den Wissenschaften zog zunächst die Altertumswissenschaft, die Renaissancewissenschaft im engsten Sinne des Wortes, ihre Kreise auch in der Malerei. Die Stoffe der heidnischen Mythologie, Geschichte und Dichtkunst spielen jedoch in der Frührenaissance noch keineswegs eine solche Rolle, wie man denken möchte. Die Meister, die sich an sie

wagen, und die Bilder, die sie zur Hauptsache machen, lassen sich, wie Förster und Jaeschke gezeigt haben, zählen. Die Ausstattung der christlichen Darstellungen, die in der Römerzeit spielen, mit echt römisch dreinschauenden Gebäuden und mit richtig verstandenen antiken Trachten, Waffen und Geräten nimmt erst im letzten Viertel des Jahrhunderts allmählich zu. Dem Anteil aber, den die gemalten Baulichkeiten an der Entwickelung der wirklichen Baukunst hatten, ist Zucker neuerdings nachgegangen. Von den strengeren Wissenschaften stellte vor allen Dingen die Mathematik sich mit ihrer Lehre von der Perspektive in den Dienst der Malerei. Die perspektivischen Untersuchungen der gelehrten Baukünstler Brunellesco und Alberti wurden in Mittelitalien vor allem von den Malern Paolo Uccello und Piero degli Franceschi weitergeführt, dessen „drei Bücher von der Perspektive" dann von dem Mathematiker Luca Pacioli mit einigen Zusätzen der Gelehrtenwelt übermittelt wurden. Der Naturwissenschaft aber entsprang die Erforschung der besten Bindemittel der Malerfarben.

Was zunächst die Technik der Wandmalerei betrifft, so ist deren Geschichte schwerlich so einfach, wie die Verfasser des „Cicerone", denen wir sonst so gern folgen, sie sich denken: „Bis auf Giotto wurde, nach jetziger Ansicht, nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in fresco untermalt und a secco übermalt; erst um 1400 begann die Freskomalerei im eigentlichen Sinne." Ernst Berger behauptet, auf Cennini gestützt, daß sogar die italienischen Wandmaler des 15. Jahrhunderts ihre Fresken „zur Erzielung bestimmter Effekte" gelegentlich mit Öl „retouchiert" hätten; und von den italienischen Tafelmalern der Frührenaissance sagt er, sie „halten zwar noch an der reinen Tempera (mit Eigelb, dem ganzen Ei oder mit dem Saft junger Feigentriebe angerührt) fest, benutzen aber die Ölfarben zu Lasuren und beim Fertigmalen der Gewänder". Als Meister dieses gemischten Verfahrens werden in Florenz besonders Alesso Baldovinetti und die Pollajuoli genannt. Immerhin lassen die italienischen Schriftquellen keinen Zweifel daran, daß sie unter der Ölmalerei schlechthin die verbesserte Ölmalerei der Brüder van Eyck (S. 17) verstehen, und daß diese erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts teils von den Niederlanden aus durch Justus von Gent (S. 32), teils über Sizilien durch Antonello da Messina (S. 280) in Italien eingeführt worden ist. Wie Justus von Gent in Urbino wirkte Hugo van der Goes durch seinen Portinari-Altar (S. 31) hauptsächlich in Florenz. Die Frage des niederländischen Einflusses auf die Malerei Toskanas, Umbriens und Neapels ist neuerdings von Haendcke und von Knapp wieder angeregt worden. Die Italiener haben, wie es überhaupt in der Zeit lag, das Gute genommen, wo sie es fanden; aber sie haben es immer zu ihrer Art verarbeitet und ihrem Eigenempfinden unterworfen.

Daß die italienische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts im wesentlichen noch Temperamalerei ist, spricht sich den gleichzeitigen niederländischen Gemälden gegenüber, die man in Italien mit Entzücken sammelte, übrigens doch in ihrer ganzen noch härteren Zeichnung und Modellierung der Einzelgestalten und ihrer trockeneren Behandlung des Helldunkels der Binnenräume aus. Ein Bild von dem weichen malerischen Stimmungszauber des van Eyckschen Brautpaares Arnolfini von 1434 (S. 23) wäre in Italien in diesem Jahre noch unmöglich gewesen. Die Vorzüge der italienischen Gemälde bis auf Leonardo lagen auf anderem Gebiete, lagen besonders in der richtigen und greifbaren Durchbildung ihrer Einzelgestalten und in dem strengen Bau ihrer Gesamtanordnung, der das Vorherrschen senkrechter und wagerechter Linien in den Gruppen wie in der Landschaft bedingt, also in dem gesunden Stilgefühl, das sie mit stärkstem Wirklichkeitsdrang zu vereinen wissen, und in der Fülle kräftiger und zarter, himmlischer und irdischer Empfindungen, mit denen sie ihre gestaltenfrohe Welt zu

erfüllen verstehen. Der Wirklichkeitsdrang gewinnt dabei in der Regel freilich noch die Oberhand. Das Stilgefühl in der Formen- und Farbenlust hat sich noch nicht so gesetzmäßig, man möchte sagen, noch nicht so schematisch durchgebildet, wie es uns in der großen Kunst des 16. Jahrhunderts entgegentritt. Der Ausgleich der Formen- und Farbengegensätze ist noch nicht in ein festes System gebracht. Aber gerade die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts entzückt und erquickt uns immer wieder durch die Unbefangenheit und Natürlichkeit ihres Ringens nach Wahrheit und Schönheit.

Die Grundlage unserer heutigen Kenntnis der italienischen Malerei dieses Zeitraums bildet, nach Rumohrs und Gayes Forschungen, noch immer das großangelegte Werk von Crowe und Cavalcaselle (deutsch von Max Jordan). Selbständig weitergebaut auf diesem Boden haben in Italien besonders Forscher wie Milanesi, Corrado Ricci und Adolfo und Lionello Venturi, in Deutschland Jakob Burckhardt, Bode, Woltmann, Janitschek und Schmarsow. Eine scheinbare Umwälzung brachten dann die Schriften des geistreichen Italieners Giovanni Morelli hervor, der in deutscher Sprache unter dem russischen Namen Lermolieff schrieb. Morelli war es vor allen Dingen darum zu tun, die Bilderkritik methodischer zu gestalten; und wenn manche Ergebnisse seiner Untersuchungen auch widerlegt worden sind, so haben mindestens ebenso viele sich doch als unwiderlegbar erwiesen. Am entschiedensten folgte in Italien Frizzoni, einer der besten Kenner der italienischen Malerei, den Spuren Morellis; und am engsten schlossen dann von England aus jüngere Forscher, wie Berenson, Löser und Cook, sich dieser Richtung an. Von italienischen Kunstgelehrten sind auf diesem Gebiete vor allem noch Supino, Malaguzzi-Valeri, di Marzo, Laudedeo Testi, Toësca und Hermanin, von den Franzosen Mantz, Müntz, Gruyer, Yriarte und Broussolle, von den Deutschen z. B. Seidlitz, Thode, Harck, Wickhoff, Mackowsky, Weisbach, Witting, Knapp, Brockhaus, Ulmann, Suida, Jacobsen, Steinmann, Warburg und Wingeroth zu nennen, denen wir wertvolle Einzeluntersuchungen verdanken. Von jüngeren schließen sich z. B. Siegfried Weber, Rothes, Henriette Mendelssohn, S. von Sonnenthal und Detlef Freiherr von Hadeln ihnen an.

Da die meisten großen italienischen Pinselkünstler dieses Zeitraums Wandmaler und Tafelmaler zugleich sind, dürfen wir die Wandmalerei hier nicht, wie in der gleichzeitigen nordischen Kunstgeschichte, vorweg betrachten, müssen aber doch, um auch hier die aufsteigende Richtung einzuhalten, auf einige Nebenzweige der Malerei, soweit wir sie nicht der Geschichte des Kunstgewerbes überlassen dürfen, im voraus einen Blick werfen. Die italienische „Truhenmalerei", eine künstlerische Bemalung hölzerner Hausratsgegenstände, namentlich der Hochzeitstruhen (cassoni), hat Schubring gründlich behandelt. In Toskana und Mittelitalien spielt sie eine größere Rolle als in Oberitalien. In Venedig fehlt sie so gut wie ganz. Wir werden sehen, daß eine Reihe der namhaftesten toskanischen Maler des 15. Jahrhunderts, wie Pesellino, Uccelli, Botticelli und Piero di Cosimo gelegentlich „cassoni" und „deschi di parto" (hölzerne Teller zur Überreichung von Wochenbettgaben) bemalt haben, und daß die weltliche Malerei, die aus den Quellen der hellenistischen Mythologie und der mittelalterlichen Dichtkunst schöpfte, gerade in dieser Hauskunst Gelegenheit fand, sich frei zu entfalten.

Dann die Glasmalerei. Daß diese Kunst, deren Zauberlicht auch die italienischen Kirchen durchglühte, vom Norden ausgegangen war, blieb den Italienern bewußt. Indessen hatte jener Antonio da Pisa, der 1395 das prächtige Fenster über der zweiten Südtür des Domes zu Florenz geschaffen (Bd. 3, S. 487), doch schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahr-

hunderts eine Abhandlung über die Glasmalerei geschrieben, über die Bruck berichtet hat; und den älteren Teil des schönen, mit strahlenden Propheten und Heiligen geschmückten Chorfensters in San Domenico zu Perugia hat, wie Manzoni dartut, schon 1411 ein einheimischer Meister namens Bartolommeo di Pietro geschaffen. Im übrigen übernahm Toskana im 15. Jahrhundert auch auf diesem Gebiete die Führung. Besonders Florenz, Lucca und Arezzo waren Mittelpunkte der Glasmalerei. In Florenz zeichneten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die großen Bildhauer, wie Donatello und Ghiberti, denen der Maler Uccello sich anschloß, die Vorlagen für die farbigen Glasfenster des Domes. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber schmückte der bekannte Maler Filippino (S. 227) das Fenster der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella mit den lichtfreudigen Bildern der Madonna mit Johannes und Philippus. Zu geschlossenen Folgen von Glasgemälden, die die ganze Kirche mit einheitlichem Farbenglanz erfüllt, daher aber auch ihren Freskenschmuck benachteiligt hätten, kam es jedoch in den italienischen noch seltener als in den nordischen Kirchen.

Wie die Fenster der Kirchen mit Glasmosaik, schmückten ihre Fußböden sich hier und da mit köstlichem, großgeschnittenem farbigen Marmormosaik. Die Dome von Siena und Lucca gingen auf diesem Gebiete voran. Die Entwickelungsgeschichte dieser Technik läßt sich besonders im Dom von Siena aus dem 14. Jahrhundert heraus verfolgen. Anfangs nur schwarz und weiß gehalten, nahmen diese marmornen Flächendarstellungen zuerst im Bei- und Zierwerk gelbe, rote und graue Zutaten auf, bis das 16. Jahrhundert mit den eingelegten farbigen Marmorstücken wirklich zu modellieren lernte. Zu den schönsten und stilvollsten Stücken des 15. Jahrhunderts gehören hier die Fußbodenbilder mit den Darstellungen aus dem Alten Testament im rechten und mit den Darstellungen aus dem Neuen Testament im linken Querschiff. Als Ganzes aber gehört dieser Fußboden, dem sich im Mittelschiff des Domes zu Lucca besonders das „Urteil Salomonis“ anreiht, zu den Wundern der Kunstgeschichte.

Den Marmoreinlagen dieser Fußböden schließen sich die Holzeinlagen (Intarsien) der italienischen Schreinerei an: die Kunst der Flächendarstellungen in eingelegter Arbeit aus verschieden farbigen oder verschieden gebeizten Holzstücken. Entstammten die Meister dieser Kunst zunächst auch den Kreisen der Architekten und Bildhauer (S. 184 und 205), so gehört sie doch zur angewandten Malerei. Besonders die Rückwände von Chorgestühlen, Türen, Sakristeischränke und Truhen (Cassoni) wurden in dieser Technik geschmückt. Dargestellt sind Verzierungen jeder Art, Blatt- und Rankenwerk, Putten und Tiere, allegorische und Heiligengestalten, manchmal sogar ganze Geschichten, vorzugsweise aber perspektivische Ansichten von Straßen und Gebäuden, ja wirkliche Landschaften, von denen nach Vasari diese Kunstgattung sogar ausgegangen wäre. Die Entwickelungsgeschichte des Stillebens, der Architektur- und der Landschaftsmalerei als selbständiger Kunstzweige setzt in dieser unscheinbaren Technik ein. Von Mittelitalien scheint die Intarsienkunst ausgegangen zu sein. In Siena waren Domenico di Niccolò und seine Nachfolger Antonio und Pietro del Minella zu Hause, die zwischen 1431 und 1441 die schönen ornamentalen und figürlichen Intarsien der Chorstühle des Domes von Orvieto vollendeten. In Florenz waren so angesehene Meister wie Giuliano und Benedetto da Majano und Giuliano da Sangallo (S. 186), denen sich Francesco di Giovanni, genannt il Francione, Baccio Pontelli und viele andere anschlossen, die Hauptförderer der Intarsienkunst. Hervorgehoben seien in Florenz das feinfühlige Getäfel Giulianos da Sangallo in der neuen Domsakristei und die prächtigen Intarsien Giovanni di Micheles in der Sakristei von Santa Croce, in Pisa die schönen Gestalten der Propheten, der Künste und der Tugenden

von Giuliano da Majano, Francione und Pontelli (1470—77) und die baulichen Ansichten, Gerätschaften, Stilleben und Tierbilder von Domenico di Mariotto (1478—1515) an verschiedenen Gestühlen des Domes.

Mehr der Pinselmalerei nähern sich die Nebenzweige der Flächenkunst, die dem Buchgewerbe dienten. Daß das Land Dantes und Petrarcas, die das neue Zeitalter vorbereitet hatten, einen Heißhunger nach Büchern hatte, versteht sich von selbst; und da die Buchdruckerkunst in Italien später eingeführt wurde als im Norden, ist es auch erklärlich, daß die geschriebenen Bücher hier während dieses ganzen Zeitraums noch eine Hauptrolle spielten. Große Bibliotheken prächtig ausgestatteter Bücher hatten die Päpste und Kardinäle in Rom, hatten in noch reicherem Maße die Medici in Florenz, die Montefeltre in Urbino, die Visconti und Sforza im Kastell zu Pavia, die Gonzaga zu Mantua, die Este zu Ferrara, aber auch die Aragonesen in Neapel und Matthias Corvinus in Ofen zusammengebracht. Größeren Bibliotheken ganz oder bruchstückweise einverleibt, haben manche dieser Büchereien sich wenigstens teilweise erhalten; und die Chorbüchersammlungen der Kirchen und Klöster von Florenz, Siena, Perugia, Bologna und Ferrara bieten willkommene Ergänzungen zu ihren Schätzen.

Die florentinische Buchkunst des 15. Jahrhunderts, die d'Ancona behandelt hat, beherrschte als Verleger namentlich der berühmte Buchhändler Vespasiano da Bisticcio (1421 bis 1498), bei dem die Bestellungen der Medici, der Sassetti und mancher auswärtiger Herrscher einliefen. Selbst die schönsten florentinischen Bilderhandschriften des ersten Drittels des Jahrhunderts, wie das Sonntagsbrevier von 1409 im Bargello (Ancona Nr. 145, 146) und das Brevier der Biblioteca Laurenziana (Ancona Nr. 212) in Florenz, zeigen deutlich genug, daß die Weiterentwickelung der Malerei sich in Italien nicht wie im Norden in der Buchkunst vollzog. Der wirkliche Aufschwung unter Vespasianos Führung begann erst mit dem letzten Drittel des Jahrhunderts. Der neue körperlichere und räumlichere Stil mit dem naturfrischeren und üppigeren Blattwerk seiner Bildränder tritt uns z. B. in Filippo di Matteos Bildern des 1466 geschriebenen Evangelienbuches der Laurenziana (Ancona Nr. 777) entgegen. Im vollen Fahrwasser der Renaissance segelte Francesco d'Antonio del Cherico (erwähnt seit 1463), dessen figurenreiche Buchbilder neuartige Raumfreudigkeit mit seelischem Ausdruck verbinden. Berühmt sind seine beiden Wechselgesangbücher (Antiphonare) der Laurenziana, am wichtigsten aber seine weltlichen Bücher, wie der Aristoteles derselben Bücherei mit seiner reifen Frührenaissance-Ornamentik, der Livius der Wiener Hofbibliothek (lat. 20) und die Petrarca-Abschriften der Nationalbibliothek zu Paris (ital. 548) und des British Museum (Harl. 5761). Ancona schreibt ihm und seinen Gesellen nicht weniger als 56 erhaltene Bücher zu. Leidenschaftlicher und dramatischer sind die Darstellungen Gherardo di Giovannis oder del Fora (1445—97), der vielfach mit seinem Bruder Monte di Giovanni (1448 bis nach 1515) zusammenarbeitete. Beide waren durch die flämische, nach Vasaris Meinung auch durch die deutsche Kunst beeinflußt. Zu ihren berühmtesten Werken gehören ein Meßbuch und ein Priestergebetbuch im Bargello, ein Homer in der Nationalbibliothek zu Neapel und die drei großen Meßbücher der Laurenziana, deren Herstellung sie 1492 übernahmen. Der dritte Hauptmeister der florentinischen Buchkunst dieser Zeit, Attavante degli Attavanti (1455 bis nach 1520), ist als „der König der italienischen Miniaturenmaler" bezeichnet worden. Er verdankt seinen Ruhm der Reinheit seiner Umrisse, der glatten, schon etwas langweiligen Sauberkeit seiner Pinselführung, der Feinheit des Ausdrucks seiner Köpfe und dem Reichtum seiner aus Blattarabesken, nackten Knäblein und Rähmchen mit Halbfiguren zusammengesetzten Bildränder.

Mit Monte zusammen malte er an einem großen Altargesangbuch (Graduale) des Domes zu Florenz (Ancona Nr. 1551). Von seiner eigenen Hand aber haben sich mehr als 60 Bände erhalten, von denen z. B. die Meßbücher von 1485 in Brüssel und von 1488 im Vatikan zu den Büchern gehören, die er für den Ungarnkönig Matthias Corvinus ausgemalt hatte. In der berühmten urbinatischen Bibel des Vatikans (1476—80) hat Hermanin die Bilder Attavantes von denen seiner Gesellen geschieden. Aber auch in der Hofbibliothek zu Wien, im Nationalmuseum zu Budapest und in der Trivulziana zu Mailand liegen feine Werke des Meisters. Neben der florentinischen breitete die umbrische Buchmalerei, die Serafini untersucht hat, sich in Mittelitalien aus. Aber da ihre Meister, soweit sie nicht die berühmten Wand- und Tafelmaler selbst sind, nur als verunglückte Großmaler angesehen werden, haben wir keinen Anlaß, im voraus auf sie einzugehen. Lehrreich ist, daß sie neben den sienesischen auch oberitalienische Einflüsse, ja, durch diese vermittelt, sogar burgundische und französische Einwirkungen verrät.

Von den gemalten Bildern der geschriebenen zu den in Holz geschnittenen Bildern der gedruckten Bücher fanden die Italiener, wie Lippmann, Baer und Kristeller gezeigt haben, erst an der Hand eingewanderter deutscher Drucker und Formschneider den Weg. Als Vorläufer der florentinischen Holzschnitte erscheinen die der „Meditationes" des Kardinals Turrecremata, die der Mainzer Johannes Neumeister 1479 in Foligno druckte; das erste mit Holzschnitten versehene Buch, das in Florenz selbst erschien, waren die Gedichte des Jacopone di Todi, die 1490 von dem Florentiner Buonaccorsi gedruckt wurden. Wunderzart und echt florentinisch in der Formensprache ist hier der Holzschnitt, der den Dichter knieend vor der von Engeln herabgetragenen Madonna darstellt. Einen eigenartigen Holzschnittstil zeigen dann die von 1491 bis 1508 in Florenz gedruckten Werke. Die figürlichen Darstellungen sind in Umrissen mit spärlicher Innenzeichnung gegeben; große Teile des Bodens und des Hintergrundes, von dem sie sich abheben, aber sind mit schwarzer Parallelschraffierung bedeckt, aus der die einzelnen Pflanzen, Steine und Baumstämme sich wieder weiß hervorheben. Zu den schönsten Werken dieses Stils gehören Cessoles „Schachspiel", das 1493 von Antonio Miscomini mit Holzschnitten versehen wurde, und das „Quadrireggio" des Federigo Frezzi von 1508, dessen anmutige Holzschnitte von reifster florentinischer Formensprache den Verfasser durch die vier Reiche der Liebe, des Teufels, des Lasters und der Tugend begleiten.

Der Kupferstich aber ist auch in Italien die einzige Gattung der Flächenkleinkunst, die es an innerer Bedeutung mit der Großmalerei aufnehmen kann. Offenbar ist diese Kunst auch hier aus den Kreisen der Goldschmiede hervorgegangen, die gewohnt waren, Metallplatten mit eingeschnittenen und mit geschmolzenem Metallkitt (Niello) ausgefüllten Zeichnungen zu versehen; und offenbar kann man, wie Kristeller gezeigt hat, das Niello, dessen Zeichnungen nicht zum Abdruck bestimmt waren, auch hier als eine Vorstufe des Kupferstichs ansehen, nicht aber die Probeabzüge niellierter Metallzeichnungen, zu denen die Goldschmiede erst übergingen, als der Kupferstich den Weg dazu gezeigt hatte. Als Hauptmeister des Niello im 15. Jahrhundert galt der Florentiner Maso Finiguerra (geb. 1426), den wir deshalb aber nicht einmal für Italien mit Vasari als Erfinder des Kupferstichs ansehen dürfen. Als schönstes erhaltenes Niello gilt die Kußtafel mit der Darstellung der Krönung der Jungfrau (um 1455) im Nationalmuseum zu Florenz, von der das Pariser Kupferstichkabinett einen Papierabzug besitzt. Die ältesten florentinischen Kupferstiche aber, die einen flotten Zeichenstil mit geringer Parallelschraffierung in der strengen Formensprache der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigen, gehören schon den zwischen 1440 und 1450 liegenden Jahren an.

Besonders wichtige Blätter dieser Art sind der Profilkopf einer reichgekleideten Frau im Berliner, der „Zauberer Virgil" im Dresdener und der „Liebesbrunnen" im Pariser Kupferstichkabinett. Das Blatt mit dem Tode des Märtyrers Petrus im British Museum aber steht schon im Übergang zu dem malerischeren Stil, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz aufkam. Die frühesten Kupferstiche dieses Stils befinden sich in dem 1477 in Florenz gedruckten Buche „Il Monte de Sancto Dio". Als frühester Meister der reifen florentinischen Stecherkunst gilt Baccio Baldini, der freilich urkundlich nicht nachgewiesen worden ist. Man nimmt an, daß er nach den Vorlagen von Meistern der Großmalerei gearbeitet habe, die dann die Weiterentwickelung des italienischen Kupferstichs in die Hand nahmen.

Florenz stellte sich um 1400 auch in der Wand- und Tafelmalerei entschlossen an die Spitze der Renaissancebewegung. Eine besondere Stellung in der Vorgeschichte der Renaissancemalerei zwischen Antonio Veneziano (Bd. 3, S. 475, 485), seinem ersten Lehrer, und Masolino und Masaccio (S. 219) hat Schmarsow dem wenig bekannten, zeitweise in Spanien (S. 306) tätig gewesenen Gherardo Starnina angewiesen, der 1387 Mitglied der Lukasgesellschaft in Florenz wurde und 1408 gestorben sein soll. Sein einziges beglaubigtes erhaltenes Werk, die Fresken der Cappella Castellani in Santa Croce zu Florenz, gehen in der Tat in der räumlichen und körperlichen Empfindung bereits über die ältere Giottoschule hinaus. Eine besondere Stellung anderer Art scheint um die Jahrhundertwende der Baumeister, Bildhauer und Maler Giuliano Pesello (1367—1446) eingenommen zu haben, der wegen seiner kleinen Bilder an Bücherkisten und Brauttruhen, die Reiterschlachten und andere weltliche Stoffe behandelten, gelobt und wegen seiner Versuche mit Firnisfarben genannt, von Vasari aber offenbar mit seinem Enkel Francesco di Stefano, genannt Pesellino, durcheinander gebracht wird. Die ihm von Vasari zugeschriebene Predella mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus in der Casa Buonarroti zu Florenz wird von Berenson wegen ihrer fortgeschritten realistischen Haltung für ein Jugendwerk Pesellinos erklärt.

Von den eigentlichen Übergangsmeistern, die noch im vollen 14. Jahrhundert geboren wurden, nehmen besonders der Kamaldulensermönch Lorenzo Monaco, der Dominikanerbruder Fra Giovanni Angelico und der vom Goldschmiedehandwerk ausgegangene Meister Masolino unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Piero di Giovanni, als Kamaldulensermönch Don Lorenzo Monaco genannt (um 1370 bis nach 1422), wurzelt noch im Boden der florentinischen und sienesischen Meister des 14. Jahrhunderts. Daß er Sienese von Geburt gewesen, wie Osvald Sirén, der ihm ein Buch gewidmet hat, annimmt, ist nicht erwiesen. Streng ordnen seine würdevollen, langen Gestalten und symmetrischen Gruppen sich dem gegebenen Rahmen seiner gotischen Altarwerke ein. Nach feierlich verhaltenem Ausdruck streben seine typischen, edel geschnittenen Köpfe. Den Goldgrund vertauscht er erst in seinen spätesten Werken mit natürlichem Hintergrunde. Von seinen Fresken stehen die eines Kreuzgangs der Klosterkirche Santa Maria degli Angeli zu Florenz am gotischen Anfang, stehen die der Cappella Bartolini in Santa Trinità zu Florenz am freieren, aber immer noch befangenen Ende seiner Entwickelung. Handschriftenbilder seiner Hand, die sich in lichten Farben vom Goldgrund abheben, besitzen die Laurenziana und der Bargello zu Florenz. Von seinen zahlreichen, anmutigen Altarwerken und Tafelbildern ist die feierlich prächtige „Krönung der Jungfrau" von 1413 in den Uffizien das einzige Bild, das er mit seinem Namen bezeichnet hat; von einem stärkeren Hauch inneren Lebens durchweht ist seine „Verkündigung" (um 1420) in Santa Trinità

zu Florenz. Zu seinen Spätwerken gehört die „Anbetung der Könige" in den Uffizien, deren Streben nach räumlicher Entfaltung doch erst halb erfolgreich wirkt.

Auf ähnlichem Boden wie Lorenzo Monaco erwuchs Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455), der in seiner Art zu den Großmeistern der Kunstgeschichte gehört. Sein Laienname war Guido di Pietro da Mugello. Im Dominikanerkloster zu Fiesole, in das er als Zwanzigjähriger eintrat, übte, wie Maione gezeigt hat, der Mystiker Fra Giovanni Domenici einen nachhaltigen Einfluß auf ihn aus. Seinem frommen Mönchsberufe entsprechend, ist er der Maler des Erdenwallens des Heilands und der Herrlichkeiten des Himmels.



Abb. 115. Der Heiland als Pilger, zwei Dominikanermönchen begegnend. Wandgemälde von Fra Angelico da Fiesole im Kloster San Marco zu Florenz. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu S. 218.)

Seligen Herzens und offenen Auges blickt er in den Himmel seiner Kirche, und wunderbar klar und anmutig weiß er die seelisch erschauten heiligen Vorgänge und göttlichen Gestalten in reinen, wenn auch noch befangenen Formen, in schönen, rhythmisch bewegten Gruppen und in leuchtenden, vorzugsweise von Rosenrot, Himmelblau und Gold getragenen Farbenakkorden auf die Fläche der Wände und Tafeln zu bannen, deren Ausschmückung ihm aufgetragen wurde. Schlanke, zarte, edle Typen mit länglichen Köpfen, geraden Nasen, hohen Brauen bevorzugt der Meister; in lange, schlicht und vornehm fließende Gewandungen hüllt er seine Gestalten; durch ruhige, gemessene, aber von innen heraus beseelte und daher doch immer anschauliche Bewegungen läßt er sie zu uns reden. Gern glauben wir, daß Fra Angelico im Kloster zunächst auf dem Gebiete der Handschriftenmalerei, der eigentlichen Klosterkunst, beschäftigt wurde. Erinnern doch auch seine ältesten bekannten Tafelbilder, wie die drei Reliquienschreintafeln im Kloster San Marco zu Florenz, noch deutlich genug an die Miniaturmalerei. Auch als Tafelmaler aber begann er, wie Wingenroth und Rothes gezeigt haben, als Goldgrundgotiker, um als florentinischer

Frührenaissancemaler zu enden. Nur seine Heiligenscheine, die noch einen wesentlichen Bestandteil der Wirkung seiner Gemälde bilden, bleiben immer unperspektivische Scheiben.

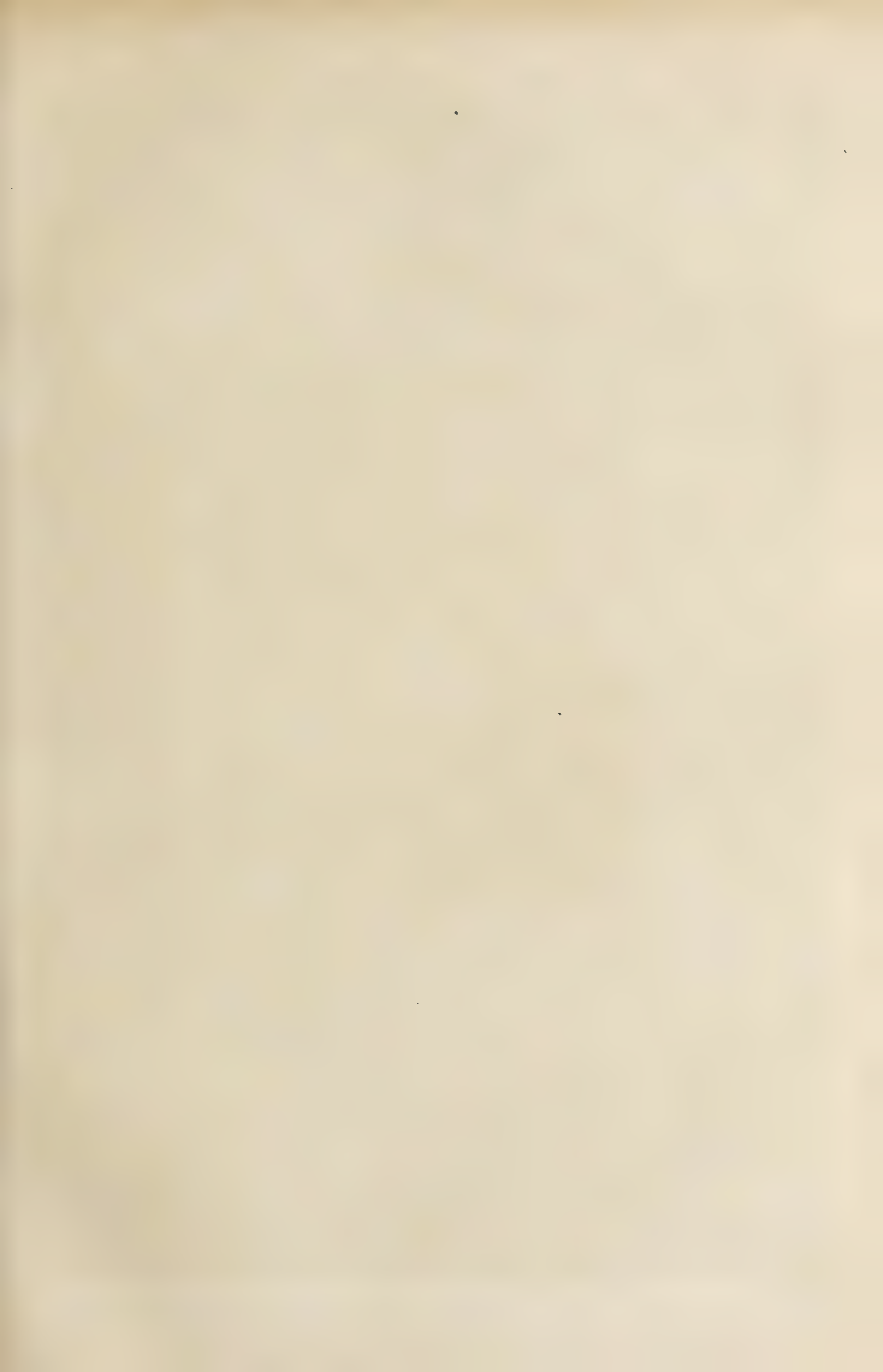
Gleich in den Madonnenbildern des Meisters läßt die Entwickelung sich an der zunehmenden Individualisierung des jungfräulichen Typus, an der allmählichen Entkleidung des Christuskindes, an der wachsenden Beweglichkeit der zur Seite aufgestellten Heiligen verfolgen. Die berühmte „Madonna der Flachshändler" von 1433 in den Uffizien zu Florenz, die besonders durch die köstlichen langbekleideten musizierenden Engel in ihrer Umrahmung ausgezeichnet ist, steht in allen Beziehungen noch auf dem Boden der alten Zeit. Durch volle Renaissancearchitektur und leichtbewegte „heilige Unterhaltung" zeichnet sich die Freskomadonna zwischen acht Heiligen im Gange des Markusklosters zu Florenz aus. So frei wie nur irgendein zeitgenössisches Bild, wenn auch allgemeiner als die der gleichzeitigen Realisten, aber erscheint Fra Angelicos Madonnenbild vom Hochaltar der Markuskirche (1438—39) in der Akademie zu Florenz. Vorn auf dem Fliesenboden knieen die Schutzheiligen der Medici; in wohlgeordneten Reihen umstehen Heilige und Engel den Renaissancethron der Jungfrau; und üppige Parkbäume, Tannen und Zypressen blicken zu beiden Seiten des Thrones aus dem Hintergrunde herüber.



Abb. 116. Masolino von Panicale, Die Vermählung der Maria. Deckengemälde in der Kirche zu Castiglione d'Olona. Nach Schmarsow, „Massaciostudien".

Fra Angelicos schönste Gemälde der Krönung Marias befinden sich im Louvre und in den Uffizien; und leicht erkennt man, daß das Louvrebild, das die heilige Himmelshandlung unter einen gotischen Baldachin verlegt, älter ist als das Uffizienbild, das die Krönung auf Wolken in Flammenstrahlen darstellt. Wieviel Adel und Schönheit in den Heiligengestalten, wieviel Anmut und Festlichkeit in den tubenblasenden Engeln dieses Bildes! Die bekanntesten Weltgerichtsbilder Fra Angelicos aber befinden sich in der Akademie zu Florenz und in Berlin. Unbeschreiblich anmutig ist der Paradieses-Reigentanz auf dem Florentiner, großartig ist der Anstieg der Seligen auf dem Berliner Bilde gestaltet.

Wie der Meister die Geschichten des Lebens und Sterbens des Heilandes auffaßte, zeigen vor allen Dingen seine Fresken im Markuskloster zu Florenz (1436—45), dessen Gänge, Höfe und Zellen er für die Nachwelt in ein stimmungsvolles Angelico-Museum verwandelt hat. Unter den zahlreichen Darstellungen der Kreuzigung, die er hier malte, ist die des Kapitelsaales, die die Hauptstützen der Kirche unter dem Kreuze versammelt zeigt, die mächtigste, aber auch die ergreifendste von allen. In einem der spitzen Wandbogen des Kreuzganges befindet sich das sinnige sinnbildliche Halbfigurenbild des Heilands, der sich zwei Dominikanermönchen als Pilger zugesellt (Abb. 115). Die letzten, räumlich am reifsten entwickelten Werke Angelicos aber ziehen





Taf. 28. Die Bekehrung des Kerkermeisters durch den heiligen Laurentius.
Wandgemälde von Fra Angelico da Fiesole in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan zu Rom.

Nach Originalkopie von Karl Otto in Rom.

uns nach Orvieto und Rom. Im Dom zu Orvieto schmückte er 1447, schon von seinem Schüler Benozzo Gozzoli unterstützt, zwei Kreuzgewölbe-Kappen über dem Altar der „Cappella nuova" mit dem Heiland im Engelchor und dem berühmten Prophetenchor, dem er die mächtigsten Gestalten gegeben, die seinem Pinsel entflossen. Im Vatikan aber versah er zwischen 1447 bis 1450 die erhaltene Laurentiuskapelle Nikolaus' V. mit Wandbildern, die seinen Schwanengesang bilden. Die obere Reihe schildert das Leben und Sterben des hl. Stephanus, die untere Reihe das Tun und Leiden des hl. Laurentius. Wie greifbar und doch wie stilvoll hat er die Verurteilung des hl. Laurentius, wie erschütternd und doch wie maßvoll hat er den Martertod des Heiligen auf dem Rost dargestellt, wie eindringlich und doch wie einfach auf demselben Bilde aber auch die Bekehrung des Kerkermeisters durch den Heiligen (Taf. 28), ehe er hinausgeführt wurde, veranschaulicht! Hier hat der Meister, kurz vor seinem Tode, den Anschluß an den Zeitstil, einschließlich seines Helldunkels, nur noch von leichter Befangenheit umhaucht, erreicht.



Abb. 117. Masolino von Panicale, Die Taufe Christi. Wandgemälde im Baptisterium zu Castiglione d'Olona. Nach Schmarsow a. a. O. (Zu S. 220.)

An Masolino von Florenz, den Vasari Masolino von Panicale nennt (1383 bis 1447), knüpft die maßgebende florentinische Schule des 15. Jahrhunderts an. Eine besondere Schrift hat Toesca ihm gewidmet. Sein eigentlicher Name war Tommaso di Cristoforo Fini. Der florentinischen Zunft trat er erst 1424 bei. Als sein Lehrer gilt Starnina (S. 216). Wie in Fra Angelico, mit dem er manche Züge teilt, vollzieht sich in ihm der Übergang von der alten zur neuen Richtung. Doch blieb er sein Leben lang in der Mitte der Entwickelung stecken. Gleichwohl gehörte er zu den Meistern, die den Ruhm der florentinischen Kunst ins Ausland trugen. Die Fresken, die er, wie Poggi dargetan, 1424 in der Stephanskirche zu Empoli gemalt, sind leider untergegangen; 1427 arbeitete er in Ungarn, wohin ihn der Obergespan Fillppo Scolari (Spano) berufen hatte; und wir finden ihn vorher und nachher in Castiglione d'Olona, wo der Kardinal Branda damals seinen Palast und seine Kirche durch florentinische Baumeister, Bildhauer und Maler ausgestalten ließ. Das schöne Kirchenportal trägt die Jahreszahl 1428. Die Inschrift Masolinos aber tragen die um 1425 ausgeführten Gemälde des Chorgewölbes, in dessen sechs spitzen Dreieckfeldern der Meister die Verkündigung, die heilige Vermählung (Abb. 116), die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Himmelfahrt und die Krönung Marias in unentwickelter Formensprache, mit endlos langen, körperlosen Gestalten, aber in anmutigen Linien und frischen Farben darstellte. Von

Masolino müssen aber auch die Fresken von 1435 im Baptisterium neben der Kirche herrühren: die Evangelistengestalten an der Decke und die Bilder aus dem Leben Johannes' des Täufers an den Wänden. Sie erscheinen stilistisch als Weiterbildungen der Fresken jenes Chorgewölbes und gehen in der realistisch-räumlichen Richtung, wie namentlich die Behandlung des Nackten in der Taufe Christi (Abb. 117) zeigt, ein gutes Stück über sie hinaus, ohne jedoch zur vollen Freiheit der körperlichen und perspektivischen Durchbildung hindurchzudringen. Wir brauchten uns mit Masolino daher nicht weiter zu befassen, wenn Vasari nicht glaubhaft berichtete, daß er der Lehrer des großen Neuerers Masaccio gewesen sei und mit ihm in der Brancacci-Kapelle der Carminekirche zu Florenz, der Hauptstätte der Wirksamkeit Masaccios, gearbeitet habe. Auf der Grundlage eines älteren Berichtes, nach dem Masaccio und Masolino in der Brancacci-Kapelle jeder die Hälfte der Bilder gemalt hätten, hatte Vasari, von den untergegangenen Decken- und Wandbogenbildern abgesehen, behauptet, zwei der Wandgemälde, nämlich 1) die Auferweckung der Tabitha (Abb. 118) und die Heilung der Krüppel, und 2) die Predigt des Petrus, rührten von Masolino her. Die spätere Forschung fügte als drittes noch den Sündenfall hinzu. Nicht dem Masolino, sondern dem Masaccio aber gab Vasari die vielgenannten Fresken in San Clemente in Rom. Mit diesen Zuteilungen Vasaris haben die neueren Forscher, außer Knudtzon, sich nicht einverstanden erklärt. Die einen (Lübke und v. Zahn) meinten, daß Vasari in beiden Fällen geirrt habe, daß Masolino zwar die Fresken in San Clemente zu Rom, nicht aber die früheren der erhaltenen Gemälde in der Kapelle Brancacci zu Florenz gemalt habe; die anderen vertreten die Ansicht, daß Vasari nur in bezug auf San Clemente geirrt habe, daß also sowohl die Bilder dieser Kirche als die älteren der Brancacci-Kapelle von Masolino herrühren; und diese Ansicht, die schon Rumohr anbahnte, ist seither von einer Reihe der tüchtigsten Forscher (Woltmann, Wickhoff, Lermolieff-Morelli, Richter, Frizzoni, Berenson, Venturi und Toesca) weitergebildet worden. Man kann sagen, daß sie in Italien und außerhalb Deutschlands beinahe die Alleinherrschaft gewonnen hat. Immer noch aber vertreten einige namhafte Forscher eine dritte, die zuerst von Crowe und Cavalcaselle ausgeführte Auffassung, daß nämlich Vasari nur in bezug auf die erhaltenen früheren Bilder der Brancacci-Kapelle geirrt habe, daß also nicht nur die Fresken in San Clemente, sondern auch alle erhaltenen Fresken der Brancacci-Kapelle, mit Ausnahme der später von Filippino (S. 222) hinzugefügten, von Masaccio herrühren. In Deutschland teilen z. B. Bode, Schmarsow, Frey, Creutz, Burckhardts Cicerone und der Verfasser dieses Buches diese Ansicht. Schmarsow ist in gründlichen Erörterungen für ihn eingetreten; und der Verfasser dieses Buches, der ihn schon vor einem Menschenalter dreimal verteidigt hatte, hat ihn vor einigen Jahren durch den Hinweis auf die bisher nicht beachteten



Abb. 118. Zwei Gestalten aus Masaccios (nach anderen Masolinos) „Auferweckung der Tabitha" in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Künstlerleben des Giovanni Battista Gelli (1498—1563) neu zu stützen gesucht. Gelli schreibt Masolino ganz in unserem Sinne nur die zerstörten Gewölbebilder der Brancacci-Kapelle zu. Unzweifelhaft stehen die altertümlicheren Bilder der Brancacci-Kapelle den Gemälden Masaccios näher als den beglaubigten Werken Masolinos, die, obgleich jünger als jene, einer früheren Entwickelungsstufe angehören.

Von den übrigen Bildern, die von der jüngeren Forschung Masolino zugeschrieben werden, können hier nur wenige genannt werden. Die anmutige Madonna der Bremer Kunsthalle von 1423 mag wirklich von Masolino herrühren. Das ernst-edle, von tiefem Schmerzensausdruck beseelte Fresko der Beweinung des in seinem Steinsarge stehenden Schmerzensmannes im Baptisterium zu Empoli aber schreibt selbst Toesca eher Masaccio als Masolino zu. Auch die beiden Bruchstücke eines Altarwerks im Neapeler Museum, die das Schneewunder bei der Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore und der Himmelfahrt Mariä darstellen, werden wir, unserer Auffassung des Masolino entsprechend, mit Vasari dem Masaccio lassen.



Abb. 119. Der Sündenfall. Gemälde Masaccios (oder Masolinos?) in der Brancacci-Kapelle, Florenz. Nach Photogr. von Gebrüder Alinari. (Zu S. 222.)

Masaccio war nicht nur der Bahnbrecher der italienischen Frührenaissancemalerei, sondern auch der Führer der großen Hochrenaissancemeister, die über die Köpfe aller seiner Nachfolger hinweg an ihn wieder anknüpften. Eigentlich hieß er Tommaso di Ser Giovanni Guidi von Castel San Giovanni; 1401 geboren, ist er schon 1428 gestorben, hat also sein 28. Lebensjahr jedenfalls nicht vollendet. In der florentinischen Gilde wird er 1422 genannt. Er leuchtete seiner Zeit „wie ein Komet verschwindend, unendlich Licht mit seinem Licht verbindend". Fiel seinen Zeitgenossen zunächst die unmittelbare räumliche und körperliche Wahrheit seiner reifen Darstellungen auf, die den Licht- und Schattenfall nicht minder beherrschten als die Linienperspektive, so bewundert die Nachwelt, die diese Äußerlichkeiten als selbstverständlich hinnimmt, vor allen Dingen die innere Wahrhaftigkeit und Großheit seiner Auffassung, den heiligen, stillen und doch feurigen Ernst seiner Behandlung der heiligen Gestalten und Geschichten. Daß auch er nicht mit den Gesetzen der Perspektive im Kopfe geboren wurde, wie er z. B. erst in seinen letzten reifsten Werken die Heiligenscheine seiner Gestalten jeder Kopfhaltung entsprechend perspektivisch zeichnete, daß er vielmehr erst in kurzem, heißem Ringen den entscheidenden Sieg über den Standpunkt seines Lehrers erfochten, versteht sich von selbst. Es wäre bei der Frühzeit des Jahrhunderts, der er angehört, geradezu unbegreiflich, wenn seine früheren Bilder nicht noch in der mittelalterlichen Kunst wurzelten.

Seine Entwickelung zeigen im Vergleich zu jenen frühen Neapeler Bildern (S. 221) schon die Bruchstücke seines späten, 1426 für die Carmine-Kirche in Pisa geschaffenen Altarwerkes, dessen Mittelmadonna sich in der Sammlung Sutton zu Brant Braughton in England befindet, während andere Teile sich z. B. im Stadtmuseum zu Pisa und im Museum zu Neapel wiedergefunden haben, und seine Staffelbilder der Anbetung der Könige, der Kreuzigung Petri und der Enthauptung des Täufers nebst vier Einzelheiligen auf Goldgrund zu den Perlen des Kaiser-Friedrich-Museums gehören; und dieses besitzt in seinem kleinen Rundbild einer Wochenstube auch einen jener „Wochenstubenteller" (S. 212) von der Hand des überall eingreifenden Meisters. Masaccios Entwickelung spiegeln aber auch seine beiden erhaltenen größeren Einzelwerke wider. Ernst, groß, feierlich, aber fast noch raumlos schaut sein noch in einen gotischen Rahmen eingespanntes Tafelbild der „heiligen Anna selbdritt" in der Akademie von Florenz uns an. Ganz in eine perspektivisch dargestellte Renaissancehalle aufgelöst, vor der die mächtigen Stiftergestalten knieen, aber erscheint die geistesmächtige und stilvolle „Dreieinigkeit" auf Masaccios schlecht erhaltenem Wandgemälde in Santa Maria Novella zu Florenz.

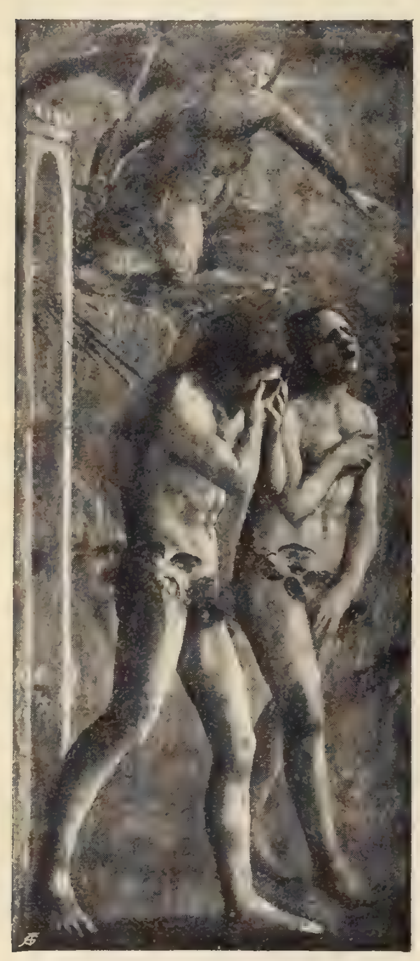


Abb. 120. Die Vertreibung aus dem Paradiese. Gemälde Masaccios in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Am besten läßt sich seine Stilentwickelung in den beiden großen Freskenfolgen in San Clemente in Rom und in der Brancacci-Kapelle zu Florenz erkennen. In der Katharinenkapelle von San Clemente zeigt die Wand zur Linken, den Fenstern gegenüber, lebendig erzählte und fein empfundene, aber noch recht raumlos wiedergegebene Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina, zeigt die Wand zur Rechten die Überbleibsel von Bildern aus der Legende des hl. Ambrosius, in denen sich bereits deutliche Fortschritte kundtun, zeigt die schmale Rückwand eine große, räumlich anschauliche Darstellung der Kreuzigung. Entzückend in ihrer milden Großartigkeit ist aber auch die Verkündigung über dem Außenbogen. In der Brancacci-Kapelle zu Florenz sind die erhaltenen Fresken aus der Petruslegende, die Filippino Lippi (S. 227) erst lange nach Masaccios Tode vollendete, in zwei Reihen übereinander angeordnet. Von den Bildern der Eingangspfeiler z. B. rühren die beiden unteren, Petrus im Gefängnis und seine Befreiung, von Filippino, die beiden oberen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, von Masaccio her. Im Sündenfall (Abb. 119), den die meisten jüngeren Forscher auf Masolino zurückführen, stehen Adam und Eva noch steif nebeneinander, und ihre Körperlichkeit ist, wenngleich sie die aller nackten Gestalten Masolinos übertrifft, noch etwas spröde. In der Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. 120) aber ist nicht nur die Zeichnung und Modellierung des Nackten von reifster Fülle, sondern vereinigt die tiefste seelische Erregung sich auch mit der maßvoll lebendigsten Bewegung

des Ausschreitens zur Flucht und der Gebärden der Scham. Man glaubt den Verzweiflungsschrei zu hören, der sich Evas Lippen entringt. Auch zwischen dem Bilde der Erweckung der Tabitha, das dem Stil Masolinos im Baptisterium zu Castiglione immerhin noch nahesteht, und dem Zinsgroschenbilde, das in der freien, breiten Symmetrie seiner Anordnung und der Großartigkeit seiner Charaktere im ganzen 15. Jahrhundert nicht wieder erreicht worden ist, liegt eine gewaltige Entwickelung; zwischen dem Petrus, der predigt, und dem Petrus, der tauft, aber ist der Unterschied nicht so groß, wie man ihn macht, wenngleich die Gruppen der nackten Täuflinge mit dem berühmten Frierenden in ihrer Mitte wieder zu den lebendigsten Leistungen der Malerei aller Zeiten gehört. Am eindrucksvollsten in seiner stillen, majestätischen Wucht ist vielleicht der Vorgang geschildert, wie Petrus und Johannes, ohne sie anzusehen, an den Kranken vorüberschreiten, die ihr Schatten heilt (Abb. 121). Überall richtet Masaccio seinen Blick aufs Große und Ganze. Alle überflüssigen Nebenfiguren, alle unnötigen Gewandfalten, alles ablenkende Beiwerk verschmäht er. Mächtige Gestalten mit großgeschnittenen, ausdrucksvollen Köpfen schließen sich wie von selbst zu übersichtlichen, wohlabgewogenen Gruppen zusammen. Die Isokephalie (Anordnung der Gestalten mit gleicher Kopfhöhe) des Zinsgroschenbildes blieb maßgebend für ein Jahrhundert.



Abb. 121. **Petrus und Johannes heilen Kranke durch ihre Schatten.** Gemälde Masaccios in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Unmittelbar an Masaccio knüpft zunächst Fra Filippo Lippi (um 1406—69), der einflußreiche, weltfrohe Kamaldulensermönch, an, der dieselben Stoffe wie Fra Angelico bevorzugt, aber sich nicht wie dieser zum Himmel emporschwingt, um das dort Erschaute zu malen, sondern den Himmel zur Erde herabholt, um ihn zu vermenschlichen. Er zuerst stattet die heiligsten Gestalten mit völlig irdisch-menschlichen Zügen aus, wobei er merkwürdig kurze, fast viereckige Kopftypen mit kleiner Nase und sinnlich breitem Munde bevorzugt. Auch in der Verkürzung seiner Gestalten, in der perspektivischen Raumvertiefung, in seiner lichtvollen landschaftlichen Auffassung und in der Anwendung baulicher Renaissanceformen gehört er zu den Neuerern seiner Zeit; und die lichte, heitere Färbung, die er über seine Bilder ausgießt, verleihen ihnen einen Anhauch heller Festfreude. Vasari sagt, Lippi sei ein Schüler Masaccios gewesen; vielleicht war er anfangs schon dessen Mitschüler bei Masolino. Holdselig und innig sind noch seine frühen Bilder der „Anbetung des Kindes" und der „Verkündigung", in Berlin und in München; und doch ist auch schon über diese Werke jene Fülle von Einzelleben ausgegossen, die der Meister liebt. Die Blumen und Kräuter des Vordergrundes führt er so sorgfältig aus wie die nordischen Meister. Ausgebildet ist sein weltlicher Stil in dem großartigen Gemälde von 1438 im

Louvre, das die Madonna, von liebenswürdigen Engelgestalten und Heiligen umringt, in ihrem Thronsaal stehend zeigt; charakteristisch tritt dieser Stil in dem schönen Madonnenrundbild des Palazzo Pitti (Abb. 122) hervor, in dessen Hintergrund die Wochenstube und die Vorgänge auf der Straße in bürgerlicher Natürlichkeit geschildert sind; am eigenartigsten aber erscheint er 1441 in dem großen Breitbilde der Akademie zu Florenz, das die Krönung Mariä in großem irdischen Prachtraume mit einer Fülle bekränzter Engel und lebenswahrer Heiligen von persönlichster Kopfform, aber auch mit dem sprechenden Selbstbildnis des Meisters darstellt. Die beiden großen Freskowerke der Spätzeit Fra Filippos, die lebensvollen Wandgemälde mit den Geschichten Johannes' des Täufers und des hl. Stephanus (1456—64) im Chor des Domes von Prato und die hoheitvollen Gemälde des Todes und der Krönung Mariä im Dom von Spoleto (1466—69), verbinden den großen Sinn Masaccios mit gesteigertem Sonderleben der einzelnen Gestalten und Gegenstände. Darstellungen wie der Tanz der Salome in Prato lassen an Anschaulichkeit alles hinter sich, was die „Historienmalerei" bis dahin geschaffen hatte, und Gemälde wie die Klage am Leichnam des hl. Stephanus wurden durch die zahlreichen Zeitgenossen, die in leibhaftiger Bildnisgestalt (Abb. 123) zu beiden Seiten der Bahre in einer frühchristlichen Prachtkirche stehen, vorbildlich für die ganze weitere Entwickelung dieser Kunst. Gerade Filippo Lippi zeigt, daß Natur- und Stilgefühl keine unüberbrückbaren Gegensätze sind.



Abb. 122. Madonna. Gemälde Filippo Lippis im Palazzo Pitti. Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.

Aus Filippo Lippis Schule wuchs zunächst Sandro Filipepi, genannt Botticelli (1446—1510), hervor, der der ausgesprochene Lieblingsmaler des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts war. Von den zahlreichen Schriften, die ihm gewidmet worden, seien die von Ulmann, Steinmann, Schaeffer, Supino, Diehl und Hornes sowie die Einzeluntersuchungen von Wickhoff, Lippmann, Venturi, Berenson, Warburg und Kroeber hervorgehoben. Schönheits- und Wirklichkeitsgefühl, christliche und heidnische Fröhlichkeit haben sich bei kaum einem anderen Meister des 15. Jahrhunderts so durchdrungen wie bei Botticelli. Seine frühen Bilder, wie die anmutige Madonna im Louvre, die Nischenfigur der Stärke in den Uffizien und selbst noch die Anbetung der Könige im Louvre, stehen auf dem Boden Fra Filippos. Beziehungen zu den Pollajuoli und Verrocchio, auf die wir zurückkommen, treten besonders in den packenden

Bildern aus der Geschichte der Judith in den Uffizien und in dem hl. Sebastian von 1473 in Berlin hervor, machen sich aber auch noch in der herrlichen Anbetung der Könige in den Uffizien (1472—74) geltend, in der ein Kreis ausgeprägter florentinischer Bildnisgestalten den heiligen Vorgang umstellt. Bald aber fand Botticelli sich selbst. Der Typus seiner länglich-runden, von prächtiger Lockenfülle umwallten Frauen- und Jünglingsköpfe mit leicht betonten Backenknochen, schön entwickeltem Kinn, stumpfer Nase, starken Lidern, hochgeschwungenen Brauen und hold geschwellten Lippen ist unvergeßlich: keusch mit einem Hauch von Sinnlichkeit, eigenzügig mit einem Anflug von Ewiggültigkeit. Voll ausgeprägt erscheint dieser Typus in dem Rundbild der Madonna mit den Engeln, die sie krönen, dem sogenannten „Magnifikat" (Abb. 124), noch wirkungsvoller in der köstlichen, von großen, singenden Engeln umringten „Madonna mit dem Granatapfel" in den Uffizien. Dazu die Frische seiner Landschaftsfernen, die Üppigkeit der Fruchtbäume und Blütenbüsche seiner Landschaftsnähen, die uns schon in seiner herrlichen, zwischen den beiden Johannes in üppigem Garten thronenden Madonna in Berlin berauschen; und dazu die Pracht seiner Baulichkeiten, wie sie sich z. B. in der großen thronenden Madonna mit sechs Heiligen und vier Engeln in der Akademie zu Florenz ausspricht. Jedes dieses Bilder ist zugleich ein Gedicht. In seiner späteren Zeit liebte er starke, leidenschaftliche, ja hastige Bewegungen, die, da er ihre Motive anatomisch nicht völlig beherrschte, keineswegs immer glücklich herauskommen. Wie packend ausdrucksvoll aber stellt die Anbetung des Kindes vom Jahre 1500 in London das Entzücken der Engel im Himmel und auf Erden über die Menschwerdung Christi in stürmischen Tänzen und Umarmungen dar!



Abb. 123. Ein Bildniskopf Filippo Lippis von den Fresken im Dom zu Prato. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Auf der Höhe seines Lebens (1481—83) schuf Botticelli die einzigen umfangreichen Fresken, die er ausführte. Papst Sixtus IV. ließ seine Kapelle im Vatikan in diesen Jahren von einigen der bedeutendsten florentinischen und umbrischen Meister mit Wandgemälden aus dem Alten und dem Neuen Testamente schmücken. Die florentinischen Künstler hatten das Übergewicht. Von den zwölf breiten figurenreichen Gemälden der Langwände, in denen noch immer verschiedene Vorgänge durch die gleiche landschaftliche Einheit zusammengefaßt werden, gehen nicht weniger als drei, das Leben des Moses, die Vernichtung der Rotte Korah und das Reinigungsopfer des Aussätzigen, auf Botticelli zurück. Sein ganzes Können, sein ganzes Empfinden wandte der Meister an diese großen Schöpfungen, deren einzelne Gruppen und Gestalten eine unbeschreibliche Fülle von charaktervoller Schönheit und Anmut ausstrahlen. Über die erhaltenen Einzelbildnisse, die ihm zuzuschreiben, gehen die Ansichten weit auseinander. Kroeber meint ihrer noch ein Dutzend zu kennen; von den beiden Bildern Giuliano de' Medicis in Berlin und in Bergamo hält er das zuletzt genannte für eigenhändig, für eigenhändig aber auch z. B. die sogenannte „Bella Simonetta" des Palazzo Pitti und den Piero de' Medici der Uffizien. Diehl läßt ihm, außer dem Piero, nur das feine, von vorn gesehene Londoner Jünglingsbild, in dem wir eher die Hand Filippinos erkennen.

Daß Botticelli aber ein großer Dichter war, zeigt er in seinen eigenartig ergreifenden

Phantasieschöpfungen. Wie anmutig, im Louvre, die Darstellung der Giovanna degli Albizzi, die die ihr nahenden Tugenden begrüßt! Wie köstlich, in den Uffizien, die goldhaarige Schaumgeborene (Abb. 125) auf dem Muschelwagen, von pausbackigen Winden getrieben, von einer Nymphe am Gestade mit einem Blütenmantel empfangen! Wie herrlich die berühmte Frühlingsallegorie in der Akademie zu Florenz, das Urbild unzähliger ähnlicher Phantasiedarstellungen, angeregt durch ein Gedicht Polizianos, ausgeführt mit dem ganzen märchenhaften Zauber, über den Botticelli verfügte! Die üppige Landschaft und die köstlichen Gestalten in durchsichtigen Gewändern sind gerade hier zu unauflöslicher Einheit verbunden. Das Bild des Palazzo Pitti aber, das Pallas Athene darstellt, im Begriff, einen wilden Zentauren auf Schleichwegen abzufangen, könnte fast, wie es ist, von Böcklin entworfen sein. Natürlich beteiligte Botticelli sich auch an der Truhenmalerei (S. 212) seiner Zeit. Eine Reihe seiner schönsten Bilder aus dem klassischen Altertum, wie „die Verleumdung des Apelles" nach Lucians Beschreibung (Bd. 1, S. 349) in den Uffizien und „Mars und Venus" in London gehören hierher. Botticellis Zeichnungen zu Dantes „Göttlicher Komödie" im Berliner Kupferstichkabinett zeigen ihn vollends als Dichter-Maler und Maler-Dichter. Auch von seinen Kupferstichen, die jener Baldini (S. 216) ausgeführt haben soll, kommen zunächst die 19 Stiche zu der florentinischen Dante-Ausgabe von 1482 in Betracht. Man sieht, Botticelli gehörte zu den vielseitig gebildeten Frührenaissancemeistern, deren Einbildungskraft Christliches und Heidnisches, Antikes und Mittelalterliches mit neuzeitlichem Empfindungsleben auszustatten wagte.



Abb. 124. Sandro Botticellis „Magnifikat" in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 225.)

Von Botticellis Schülern brachte es besonders Filippino Lippi (um 1459—1504), der natürliche Sohn Fra Filippos, zu Ruhm und Ansehen. In seinen frühen Werken, wie den Fresken der Brancacci-Kapelle (S. 222), die neben denen Masaccios freilich etwas süß erscheinen, und in der wunderbar schönen Tafel der Vision des hl. Bernhard (1480) in der Badia zu Florenz, weiß er die Eigentypen Botticellis in offene, reine Züge umzubilden; in den Werken seiner mittleren Zeit, wie den prächtigen Fresken aus dem Leben des hl. Thomas in der Dominikanerkirche Roms, Santa Maria Sopra Minerva (1489), und selbst noch in der „Begegnung Annas und Joachims" (1497) in Kopenhagen, versteht er eine Fülle künstlerischer Einzelgedanken mit großem Sinne zusammenzuhalten; in seinen Spätwerken aber, wie den berühmten Wandgemälden aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus in Santa Maria Novella zu Florenz (1502; Abb. 126) und der Madonna von 1501 in San Domenico zu Bologna, sucht er vergebens durch neue Bewegungsmotive, die unter seinen Händen nicht ruhiger, sondern unruhiger werden, den Anforderungen des neuen Jahrhunderts gerecht zu werden. In Deutschland lernt man ihn am besten durch seine „Kreuzigung", seine Madonna und seine „Allegorie der Musik" in Berlin kennen.



Abb. 125. Sandro Botticellis „Schaumgeborene" in der Akademie zu Florenz (Ausschnitt). Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Ein zweites Künstlergeschlecht, dessen Stammvater Fra Angelico da Fiesole (S. 217) war, läßt sich noch weiter als der Stammbaum Masaccios herab verfolgen.

Als Schüler Fiesoles erscheint zunächst Francesco Pesello di Stefano, genannt Pesellino (1422—57), der Enkel jenes Giuliano Pesello (S. 216), dessen Richtung er zur Vollendung brachte. Pesellino war der Hauptvertreter der florentinischen Truhen- und Predellenmalerei seiner Zeit, zugleich aber, wie Weisbach ausgeführt hat, ein Vertreter der „Romantik"

der italienischen Frührenaissance, die die Welt der mittelalterlichen Helden- und Minnepoesie mit neuzeitlicher Empfindsamkeit beseelte. Daß seine Anfänge bei Fra Angelico liegen, zeigen z. B. die Predellen aus dem Leben der hl. Cosmas und Damianus zu Fra Angelicos Hochaltar von San Marco in der Akademie von Florenz. Seinen späteren eigensten Stil verraten z. B. seine prächtigen Truhenbretter mit der Geschichte Davids bei Lord Wantage im Lockinge House



Abb. 126. Johannes der Evangelist erweckt die Drusiana. Freskogemälde Filippino Lippis in Santa Maria Novella zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 227.)

in England, phantasievoll empfundene, malerisch hingesetzte Schöpfungen, die den besten Begriff von dem Wollen und Können dieser „romantischen Schule" geben.

Hier reiht sich dann Benozzo Gozzoli (1420—98) an, der zu den liebenswürdigsten Meistern der italienischen Frührenaissance gehört. Wenn nicht Schüler Fra Angelicos, war er doch sicher dessen Gehilfe in Orvieto und in Rom. Pacchioni hat ihm sogar Einzelteile in Fra Angelicos Fresken im Dom zu Orvieto und im Vatikan zugewiesen, einen Einfluß Pesellinos auf ihn, den Wingenroth annahm, aber in Abrede gestellt. Benozzos Fresko-Madonna von 1450 an San Fortunato bei Montefalco wirkt noch schlechthin als „Schule Fiesoles". Raumlos und unperspektivisch erscheint selbst noch seine „heilige Unterhaltung" von 1456 in

der Galerie von Perugia. Dann trat der Umschwung ein. Eine Fülle anmutiger irdischer Gestalten, die das florentinische Leben seiner Zeit widerspiegeln, weiß er in seinen reifen Schöpfungen mit leichter Hand in voller Greifbarkeit zu großen Wandbildern heiligen Inhalts, aber erdenfreudigen Geistes zu vereinigen. Zwischen 1459 und 1463 führte er seine weltlich frischen, aber schon äußerlicheren Fresken in der Kapelle des Palazzo Medici (jetzt Riccardi) aus: die liebreizenden Engelchöre und den lebensprühenden Zug der heiligen drei Könige durch eine hohe, noch herkömmliche, aber anschauliche Landschaft, einen prächtigen Troß florentinischer Bildnisgestalten zu Roß und zu Fuß. Dann folgten (1463—67) die großen Fresken aus dem Leben des hl. Augustinus (Abb. 127) in Sant' Agostino zu San Gimignano; endlich die 24 großen Wandgemälde mit den Geschichten des Alten Testaments (1469—85) im Camposanto zu Pisa. Um den Geist der Geschichten, die er darstellt, ist es Benozzo hier weniger zu tun als um die Entfaltung eines reichen Lebensinhalts in zahlreichen, mannigfaltig bewegten bildnisartigen Gestalten vor prächtigen Gebäuden, Gärten und Landschaften.



Abb. 127. Benozzo Gozzoli, Vorlesung des hl. Augustin. Wandgemälde in Sant' Agostino zu San Gimignano. Nach Photographie.

An Benozzo Gozzoli schloß Cosimo Rosselli (1439—1507) sich an, der die Lahmheit seines Lehrers Neri di Bicci, eines schwachen Übergangsmeisters, niemals völlig überwand. Gleichwohl brachte er es zu solchem Ansehen, daß ihm drei, nach anderen sogar vier der Wandbilder der Sixtinischen Kapelle in Rom (S. 225) zufielen: der Sinai, die Bergpredigt und das Abendmahl, schwerlich auch der Untergang Pharaos im Roten Meer, den Venturi Filippos ältestem Schüler Fra Diamante (um 1430 bis nach 1492) zuschreibt. Zu den besten Bildern der Folge gehören Rossellis Bilder keineswegs, wenn sie auch das Laienauge durch die rückständige Anwendung gestrichelten Goldes bestechen. Am schönsten ist die Landschaft in der Bergpredigt, die nach Vasari Rossellis Schüler Piero di Cosimo ausgeführt hat.

Piero di Lorenzo, genannt Piero di Cosimo (1462—1521), ist wieder ein Meister von eigener Kraft. Im Gegensatz zu Botticelli, dessen Stoffgebiet er teilt, geht er, wie Knapp gezeigt hat, schon durch Leonardo da Vinci, aber auch durch Hugo van der Goes ergriffen, dessen großes Bild (S. 31) 1482 in Florenz landete, allmählich vom zeichnerischen zum farbig malerischen Stil über, versenkt sich mit größter Liebe in die Einzelheiten der Natur und

verschmäht in seinen Hintergründen die Prachtbauten der Renaissance, um sich um so erfolgreicher der natürlich abgestuften Durchbildung der Landschaft hinzugeben. Wie poetisch wirkt trotz seiner starr symmetrischen Anordnung sein Jugendbild der Empfängnis Marias in San Francesco bei Fiesole, wie hart im Körperlichen, aber zugleich wie köstlich in der Landschaft und im Beiwerk aus der Tierwelt seine frühe Darstellung „Mars und Venus" in Berlin! Im Übergang steht z. B. das poesievolle Bildnis der „Simonetta Vespucci" in Chantilly und die stimmungsvolle heilige Familie mit der feinen italienischen Winterlandschaft in Dresden. In seiner Blütezeit (1500—1511) ist Piero fast wirklich schon Cinquecentist. Der Anbetung der Hirten in Berlin folgt die wunderbar mystisch empfundene Empfängnis Marias in den Uffizien. Seinen romantischen farbenprächtigen Truhenbildern aus der Andromeda-Sage in den Uffizien folgen der traumhaft schöne „Tod der Prokris" in der Nationalgalerie und der „Raub des Hylas" bei Benson in London. Kraftvolle Spätwerke seiner Hand aber sind die männlichen Bildnisse im Haag. Scheinbar vielfach hin und her gezogen, bleibt Piero di Cosimo schließlich doch immer er selbst.



Abb. 128. Reiterdenkmal des John Hawkwood. Gemälde Paolo Uccellos im Dom zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Neben Masaccio hatten sich übrigens einige andere bahnbrechende florentinische Meister der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in ähnlichen, aber einseitiger realistischen Bahnen entwickelt. Sie und ihre Nachfolger bilden wieder eine Sippe für sich. Der älteste dieser Meister, **Paolo Uccello** (1397—1475), ist ein vielgenannter, hauptsächlich durch dekorative Schöpfungen bekannter Meister. Als junger Goldschmied half er Ghiberti bei der Arbeit an dessen berühmter Baptisteriumstür (S. 194). Als Mosaikkünstler war er 1425—32 in San Marco in Venedig beschäftigt, wo er z. B. den plastisch empfundenen Tod Marias in der Mascolikapelle schuf; als Glasmaler finden wir ihn 1434 im Dom zu Florenz, in dessen einem Kuppelfenster er die blasse, aber wirksame Anbetung der Könige ausführte. Berühmt ist sein Wandgemälde von 1436 in demselben Dome, das stramme Reiterbildnis des John Hawkwood (Giovanni Acuto; Abb. 128), das als nachgeahmtes Bronzebildwerk grau in grau auf roten Grund gesetzt ist. Noch berühmter sind seine drei von leibhaftiger Körperlichkeit in kühnen Verkürzungen erfüllten Reiterschlachten, die, einem Zimmerfries im Mediceerschloß zu Florenz entstammend, in den Uffizien, im Louvre und in London aufbewahrt werden. Am berühmtesten aber sind seine grau in grau gemalten packenden alttestamentlichen Wandgemälde der Sündflut, des Dankopfers und der Trunkenheit Noahs im Chiostro verde an Santa Maria Novella zu Florenz. Seinen Zeitgenossen erschien die plastische Rundung und die perspektivische Verkürzung seiner Gestalten so neu und unerhört, daß sie den Mangel an einheitlichem Zusammenschluß in seinen Bildern übersahen.

Der zweite der Meister dieser Reihe ist Domenico di Bartolommeo Veneziano (nach 1400 bis 1461), der, nach seiner bezeichneten „heiligen Unterhaltung" in den Uffizien (Abb. 129) und seinem Freskobild des Täufers und des hl. Franz in Santa Croce zu Florenz zu urteilen, trotz gotischer Erinnerungen, voll zur Renaissancebewegung gehört. Jedenfalls versteht er den Raum durch Linien- und Lichtperspektive zu beherrschen, seine Heiligengestalten, ihren verschiedenen Charakteren entsprechend, bald herb, bald milde durchzubilden und eine große Leuchtkraft heller Farben mit frischer Formensprache zu verbinden. Schmarsow hat ihm auch die besten der umstrittenen Fresken im Dom zu Prato zugeschrieben. Von den trefflichen Profilbildnissen der Mitte des Jahrhunderts gelten vorzügliche weibliche Köpfe in Berlin, in London und in der Sammlung Poldo-Pezzoli zu Mailand für Arbeiten seiner Hand.



Abb. 129. Domenico di Bartolommeo Veneziano, Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie.

Als dritter im Bunde erscheint Andrea del Castagno, der nach der neueren Forschung nicht, wie man meinte, um 1390, sondern erst um 1410 geboren sein kann. Er starb 1457. Offenbar durch Donatello (S. 195) beeinflußt, huldigt er einem leidenschaftlichen Wirklichkeitsdrange. Vor allem erscheint er, der Bauernsohn, als ein unmittelbarer Schüler der Natur, der die ihr entlehnten Gestalten mit kräftigem, beinahe gewalttätigem Leben erfüllte. Seine Fresken, von denen die meisten in das Museo di Sant' Apollonia zu Florenz übertragen worden, wirkten wie eine neue, verblüffende Kunstoffenbarung. Zu den frühesten der erhaltenen Werke des Meisters, die Jacobsen und Schaeffer zusammengezählt haben, gehören hier die beiden wuchtigen Kreuzigungen, die genügen würden, den Meister zu kennzeichnen. Um 1439 entstand sein großes Abendmahl, das, für Sant' Apollonia gemalt, sich noch heute an seinem ursprünglichen Platze befindet. Frei symmetrisch dem perspektivisch verkürzten Prachtsaal eingeordnet, wirkt es in manchen Beziehungen wie ein Vorläufer von Lionardos einzigem Abendmahl (S. 338) in Mailand. Aber die einzelnen, machtvollen Apostelgestalten sind noch nicht zu einheitlichen Gruppen verbunden. Judas sitzt noch allein vorn am Tisch. Der Heiland blickt müde drein. Die Apostel sind noch nicht von seinem Geiste erfüllt. Dann die Kreuzigung, die Grablegung, die Auferstehung, wie eindringlich, wie neu, wie pathetisch bei aller Natürlichkeit jedes einzelne Bild! Dazu die neun lebensgroßen Gestalten der Helden, der Dichter, der Frauen, die einst unter einem Fries kranztragender Knäblein die Villa Carducci zu Legnaia schmückten. Die Unmittelbarkeit, mit der uns die für die Untersicht berechneten Gestalten entgegentreten, wirkt fast erschreckend. Und doch! Welch ein Prachtmensch

z. B. dieser italienische Ungar Filippo Spano (Abb. 130), der Masolino nach Ofen berufen hatte. Santa Annunziata zu Florenz besitzt Castagnos von Brockhaus veröffentlichtes, leider verdecktes leidenschaftliches Wandbild der heiligen Dreieinigkeit über verzückten Heiligen, der Dom aber das Reiterbild des Niccolò Tolentino von 1456, das das Gegenstück zu Uccellos Hawkwood bildet. Grau in grau steht es auf blauem Grunde; im Gegensatz zu Uccellos Roß wendet das lebensvollere des Castagno seinen Kopf bereits aus der Profilstellung nach vorn heraus. Was der Meister an malerischen Farbenreizen zu entfalten wußte, aber zeigt sein Tafelbild der Himmelfahrt Marias in Berlin (um 1450). Der Goldgrund, auf den es gestellt ist, will hier das Himmelslicht wiedergeben.



Abb. 130. Filippo Spano. Gemälde Andrea del Castagnos im Museo di Sant' Apollonia zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 231.)

An Castagno und an Domenico Veneziano knüpft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Alesso Baldovinetti (1425—99) an, ein schulbildender Meister, der besonders die Technik der Firnismalerei entwickelte, mit der er sogar seine Fresken vollendete. Weisbach weist darauf hin, daß er in dem einheitlichen Zusammenfassen größerer landschaftlicher Ausschnitte aus der Natur einer der Bahnbrecher gewesen ist und für das Arnotal die künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten erst entdeckt hat. Nach seinem beglaubigten herben Wandbild der Geburt Christi im Vorhof der Annunziatakirche zu Florenz (1460—62) wird ihm die Madonna vor dem Arnotal im Louvre wohl mit Recht zugeschrieben. Seine Hauptschöpfung waren die kaum noch erhaltenen Wandgemälde im Chor von Santa Trinità in Florenz (1472 bis 1496). Im Anschluß an Baldovinetti aber, dessen technische Versuche mit Firnisfarben sie weiterführten, bildeten sich dann noch jene Goldschmiede- und Bildhauermaler, wie die Pollajuoli und Verrocchio (S. 207), die wir bereits kennen. Von den Pollajuoli war Antonio (1429—98), der ältere und bedeutendere, vornehmlich als Bildhauer tätig; Piero (1443—96), als Maler fruchtbarer als er, scheint in der Regel nach Zeichnungen und Vorlagen seines Bruders gearbeitet zu haben. Antonio war der eigentliche Künstler, Piero der Techniker der Malerei. Herb, hart, plastisch, hager erscheinen beide in der Formensprache, Piero zugleich aber unbeholfener in der Zeichnung und zäher in der Färbung. Antonio Pollajuolo spielt

zunächst in der Geschichte des Kupferstichs eine Rolle. Von den beiden großen Stichen, die Kämpfe nackter Männer mit großartigem Verständnis der Formen und der Verkürzungen darstellen, trägt der eine die volle Bezeichnung des Meisters (Abb. 131), und wir sehen, zumal da er Goldschmied war, auch keinen Grund, mit Lippmann daran zu zweifeln, daß Antonio diese Blätter selbst gestochen habe. Um 1467 scheinen beide Brüder mit Baldovinetti die Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato ai Monti zu Florenz mit Fresken geschmückt zu haben. Von Antonio entworfen, von Piero gemalt sind wahrscheinlich das eindrucksvolle Altarbild der Heiligen Jakobus, Vincentius und Eustachius in den Uffizien und die prunkende Verkündigung im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Auch die sechs thronenden Tugenden der Uffizien und das anziehende, landschaftsweite Bild des Engels mit dem Jünger Tobias in Turin gehören hierher. Von den Gemälden, die wir Antonio allein zuschreiben dürfen, sind das große, gestaltenreiche Martyrium des hl. Sebastian und das feine Bild „Apollon und Daphne", beide in London, voranzustellen. Auch die kecken kleinen Bilder des David als Sieger in Berlin und der Herkuleskämpfe in den Uffizien tragen das Gepräge der Kunst Antonios. Als Werk Pieros ist die Krönung Marias von 1483 in der Pfarrkirche zu San Gimignano beglaubigt, ein Bild, das, von einheitlichem Liniengusse getragen, unseres Erachtens besser ist als sein Ruf.



Abb. 131. Kampf nackter Männer. Kupferstich Antonio Pollajuolos. Nach dem Stich in der Secundogenitur-Sammlung zu Dresden.

Fester auf sich selbst gestellt, bedeutender, feinfühliger und einflußreicher als die Pollajuoli war Andrea del Verrocchio (1435—88), dessen eigene Größe zunächst in seinen trefflichen bildnerischen Werken (S. 208) liegt. Als Maler gilt er mit Recht oder Unrecht als Schüler Baldovinettis. Jedenfalls hat er selbst nur ausnahmsweise zum Pinsel gegriffen; und sein Hauptruhm als Maler ist, der Lehrer Leonardos, des Einzigen, gewesen zu sein. Sicher ist die Taufe Christi in der Akademie von Florenz (Abb. 132) ein herbes, aber poesievolles Werk seiner Hand; sicher aber hat er die Vollendung gerade dieses Bildes seinem großen Schüler überlassen, dessen zugleich festere und zartere Hand, zugleich stärkerer und lieblicherer Geist sich nicht nur in dem knieenden Engel ausspricht, der sich links nach vorn umwendet, sondern auch in den wundervoll stimmungsvollen Landschaftsfernen, die dem Bilde seinen Hauptreiz verleihen. Wenigstens der Werkstatt Verrocchios entstammen die drei hübschen Madonnenbilder in Berlin, London und Frankfurt und das köstliche, metallisch scharf und doch nicht hart durchgeführte Bild der „Reise des jungen Tobias" in der Akademie zu Florenz, das Verrocchio von seinem Schüler Botticini ausführen ließ. In dem seelenvollen, wenn auch herb modellierten

Bildnis einer jungen Frau (Abb. 133) in der Galerie Liechtenstein in Wien aber, das die italienische und amerikanische Forschung von Morelli bis Berenson für ein eigenhändiges Hauptbild Verrocchios erklärt, wollen namhafte deutsche Forscher ein Jugendbild Leonardos selbst erkennen. Wahrscheinlich rührt es von einem anderen Schüler Verrocchios her. Venturi erklärt es für ein Jugendwerk Lorenzo di Credis. Entwickelungsgeschichtlich genügt es auch, feststellen zu können, daß alle Bilder dieser Art aus der Werkstatt Verrocchios hervorgegangen sind. Als Schüler oder Gesellen der Malerwerkstatt Verrocchios werden namentlich Francesco Botticini, dessen künstlerische Persönlichkeit trotz aller Bemühungen Berensons, Kühnels, Mackowskys und anderer noch nicht recht fest umrissen erscheint, Lorenzo di Credi, der die Anregungen Verrocchios in absteigender, und der große Leonardo da Vinci genannt, der sie in aufsteigender Richtung verwertete. Francesco Botticinis (1446—97) einziges beglaubigtes Werk sind die Heiligengestalten im Dom-Museum zu Empoli. Sein bestes Bild würde jener verrocchieske Engel mit dem jungen Tobias in der Akademie zu Florenz sein, wenn es mit Recht auf Botticini zurückgeführt würde. Lorenzo di Credi (1459—1537) war sicher ein Schüler Verrocchios. Seine frühen Bilder, zu denen wir nach wie vor die nachweislich 1475 bei Verrocchio bestellte anmutige thronende Madonna zwischen Zenobius und dem Täufer im Dom von Pistoja und die naheverwandte Dresdener Madonna rechnen, lassen sich nicht leicht aus dem übrigen Werkstattsgut loslösen. Sind andere verwandte Bilder, wie jenes köstliche Frauenbildnis der Galerie Liechtenstein und die Münchener Madonna mit der Berglandschaft doch nur zwischen ihm und Leonardo streitig. Auf der Höhe seiner eigenen Entwickelung zeigt Lorenzo sich in verhältnismäßig frischen Werken, wie der liebreizenden Madonna der Galerie Borghese, der räumlich feinempfundenen Verkündigung



Abb. 132. Die Taufe Christi. Gemälde Andrea del Verrocchios in der Akademie zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 233.)

der Uffizien und selbst noch in der großen Anbetung der Hirten in der Akademie von Florenz. Später wurde Lorenzo, da er den Anschluß an den neuen Zeitstil versäumte, zu einem fruchtbaren, aber rückständigen Nachzügler, der sich einen ziemlich seelenlosen Durchschnittstypus zurechtmachte. Seine Bilder sind fast in allen großen Sammlungen zu finden. Credis gewaltiger älterer Mitschüler Leonardo da Vinci (1452—1519) aber faßte, wie wir sehen werden (S. 331), gerade als Maler das ganze Können und Wollen des 15. Jahrhunderts in großartiger Vollendung zusammen, um es mit neuem Leben und neuer Gesetzmäßigkeit zu erfüllen.

Sicher Baldovinettis Schüler war Michelangelos Lehrer Domenico di Tommaso Bigordi, genannt Ghirlandajo (1449—94). Ghirlandajo war der bedeutende Meister, der am Ende des Jahrhunderts, wie Masaccio an seinem Anfang, die florentinische Monumentalkunst mit mächtiger Gestaltungskraft beherrschte. Ghirlandajo ist kein kühner Neuerer, kein Durchgänger, aber auch kein Nachzügler. In ruhiger Vornehmheit und Treffsicherheit faßt er das Wollen und Können seines Jahrhunderts auf dem Gebiete der religiösen Geschichts- und Geschichtenmalerei zusammen. Seine Tafelbilder, unter denen seine großen Darstellungen der Anbetung der Könige oder der Hirten von 1485, 1487 und 1488 in der Akademie, den Uffizien und der Findelhauskirche zu Florenz obenan stehen, wirken in ihrer ruhigen Vortrefflichkeit fast langweilig auf uns ein. Nur in seinen Wandgemälden gibt er ganz sich selbst, nur in ihnen läßt auch seine ganze Entwickelung sich verfolgen. Knospenhaft befangene, aber ungemein liebenswürdige Jugendwerke seiner Hand sind die Darstellungen aus dem Leben der hl. Fina (1475) in der Pfarrkirche zu San Gimignano. Von seinen frühen Fresken in Florenz (1480) zeigt besonders das hoheitsvolle Abendmahl in Ognissanti seine Entwickelung in aufsteigender Linie. Sein Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom (1481), die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, ist eines der klassischsten Bilder der Folge (S. 225). Domenicos Hauptwerke aber bleiben seine beiden letzten großen Freskenfolgen in der Kapelle Sassetti von Santa Trinità (1485) und im Chor von Santa Maria Novella (1490) zu Florenz. In der Kapelle Sassetti malte er an der Decke die vier Sibyllen, an den Wänden sechs große, leider nicht wohlerhaltene Bilder aus dem Leben des hl. Franziskus mit zahlreichen florentinischen Bildnisgestalten (Abb. 134), die Warburg erklärt hat. In Santa Maria Novella malte er an jeder der Chorwände sechs breite Rechteckbilder und ein großes Spitzbogenbild: an der Wand zur Linken das Leben Marias mit der entzückenden, vornehm-häuslichen Szene der Geburt der hl. Jungfrau, an der Wand zur Rechten aber die großartige, ebenfalls an Bildnissen reiche Gemäldefolge aus dem Leben des Täufers, deren Zacharias, ein Zeremonienbild in prächtiger Tempelhalle, die Komposition von Rafaels „Schule von Athen“ vorausahnen läßt.



Abb. 133. **Bildnis einer jungen Frau.** Gemälde Andrea del Verrocchios oder seiner Werkstatt in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Ghirlandajos Schüler Bastiano Mainardi (gest. 1513) und Franc Granacci (1469—1543) sind nicht selbständig genug, als daß wir hier auf sie eingehen könnten. Daß

Michelangelo, der Riese, sein Schüler war, aber macht Domenico Ghirlandajo zu einem Vermittler zwischen Masaccio und den großen Neuerern, die unmittelbar auf ihn folgten.

Siena, die Stadt der Madonna, der hl. Katharina (gest. 1380) und des hl. Bernhardin (gest. 1444), hatte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wie durch ein Wunder den bahnbrechenden Bildhauer Jacopo della Quercia (S. 191) erzeugt. Die sienesische Malerei des 15. Jahrhunderts aber, der sich neuerdings Forscher wie Corr. Ricci, Jacobsen, Schubring



Abb. 134. Die Bestattung des hl. Franziskus. Freskogemälde des Domenico Ghirlandajo in der Kapelle Sassetti zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 235.)

und von Sonnenthal angenommen haben, schloß sich ihrer florentinischen Schwester nicht mehr, wie die des vorhergehenden Zeitraums, mitführend, sondern nur zaghaft folgend an. Die sienesischen Maler, die die Zeitgenossen des hl. Bernhardin waren, wie Pietro di Giovanni (1416—49), Domenico di Bartolo (bis 1449), Giovanni di Paolo (1403—84), Stefano di Giovanni, genannt Sassetta (gest. um 1450), und dessen Schüler Sano di Pietro (1406—81), wagten sich, nach wie vor von inniger religiöser Schwärmerei beseelt, kaum über die Geleise ihrer großen Vorfahren hinaus; nur in den reifsten Bildern Sassettas, wie in seinem großen dreiteiligen Altarbild der Geburt Mariä in der Kollegiatkirche zu Asciano und in einigen Bildern Domenico di Bartolos, wie in seinem Fresko der Krankenpflege (um 1440) im Treppenkrankenhaus zu Siena, regt sich das neuzeitliche Streben. Von den vielseitigen sienesischen Meistern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben wir die wichtigsten schon als Bildhauer kennengelernt (S. 193). Als Maler stehen auch sie nur in ihren äußeren

Zierformen auf dem Boden der Frührenaissance. Bezeichnend für Lorenzo di Pietros, genannt Vecchietta (um 1412—80), wenig charaktervolle Malerei sind seine Madonnen von 1457 in den Uffizien und von 1461 im Palazzo Pubblico zu Siena. Bezeichnend für die gemeinsame Werkstatt, die Neroccio di Bartolommeo (1447—1500) bis 1475 mit Francesco di Giorgio (1439—1502) unterhielt, sind die beiden großen, unentschieden dreinblickenden Altartafeln der Galerie zu Siena, die die Himmelfahrt Mariä und die Anbetung der Hirten darstellen. Francesco di Giorgios kräftigere, schließlich an Verrocchio erinnernde Eigenart aber tritt z. B. in der Anbetung des Kindes von 1475 und in der späteren Verkündigung der Galerie von Siena hervor.

Wie lange daneben die Meister der „alten Richtung" sich in Siena noch mit Einzelzugeständnissen an die neue Zeit begnügten, verrät Matteo di Giovanni (1430—95), dessen beste Bilder, wie die thronende Madonna mit Engeln und Heiligen in Santa Maria della Neve in Siena (1477), immerhin ein eigenes, blühendes Gesicht zeigen.

Einen Teil der innigen Andachtsstimmung seiner Kunstwerke teilte Siena im 15. Jahrhundert der umbrischen Malerei mit, die sich freilich anderseits auch der packenden Lebenswahrheit der florentinischen Meister nicht verschloß. Beide Richtungen gehen in Umbrien nebeneinander her, werden hier und da aber auch verschmolzen; und schließlich zeigt die Kunst des aussichtsreichen, mit silbern-grünen Ölbaumwäldern geschmückten Berglandes doch ihr besonderes Antlitz, dessen keineswegs kraftloser Liebreiz weithin nachempfunden wurde.

Den Anfängen und Entwickelungsgängen der altumbrischen Malerschulen sind mit nur teilweise verschiedenen Ergebnissen namentlich Schmarsow, Venturi, Rothes, Jacobsen und Bombe nachgegangen. Der „rein umbrischen", am deutlichsten von Siena beeinflußten Malerei, deren Herde in Foligno und in Perugia brannten, lassen sich die naturalistischer gestimmten märkisch-umbrischen Schulen in Fabriano, Gubbio, Urbino, Camerino und Gualdo gegenüberstellen. Die Vertreter einer halb toskanisch dreinblickenden florentinisch-umbrischen Malerei aber gehen von Borgo di San Sepolcro und von Forlì aus.

Durch Buchmalereien (S. 215) vermittelte französische Einwirkungen glaubt man namentlich in den übergangszeitlichen Werken der Brüder Lorenzo und Jacopo da San Severino, der Hauptmeister einer angeblichen „Schule von San Severino", zu erkennen. Die Fresken aus dem Leben des Täufers, die die beiden Brüder 1416 im Johannisoratorium zu Urbino ausführten, sind innerhalb des reifsten trecentistischen Stils reich an anschaulich lebendigen Einzelzügen. Auch in den ältesten Bildern des 1444 gestorbenen Ottaviano Nelli von Gubbio, des Hauptmeisters der „Schule von Gubbio", glaubt Venturi den Einfluß französischer Handschriftenbilder zu entdecken, während in seinen Fresken von 1424 im Palazzo de' Trinci zu Foligno der Einfluß der Sienesen der Übergangszeit, namentlich des Taddeo di Bartolo (Bd. 3, S. 483), deutlich hervortritt. Einflußreicher wurde die „Schule von Fabriano". Der bedeutendste Übergangsmeister dieser Schule, Gentile da Fabriano (1370—1428), hatte sich als Schüler des Allegretto Nuzi von Fabriano (Bd. 3, S. 486) freilich unter örtlich gegebenen Bedingungen entwickelt, malte aber im Dogenpalast in Venedig und im Lateran zu Rom, in Brescia und in Florenz, in Orvieto und Siena und wuchs sich dadurch zu einem der einflußreichsten italienischen Übergangsmeister neben Masolino aus. Seine frühen Bilder, wie die Krönung Mariä in der Brera, zeigen seine noch gotischem Boden entsprossene Eigenart schon selbständig entwickelt. Voll ausgereift erscheint diese in der bezeichneten

Goldgrundmadonna mit Heiligen in Berlin, als deren Predellen die kleinen Bilder aus dem Leben des hl. Nikolaus im Vatikan gelten, und in der berühmten Anbetung der Könige von 1423 in der Akademie zu Florenz, von der ein Sockelbild im Louvre hängt. Die Landschaft dieser Anbetung der Könige, in der wir den Zug aus weiter Ferne heranziehen sehen, ist noch unperspektivisch hoch gebaut. Die Gestalten, die sich in unabsehbarer Fülle drängen, stehen noch nicht recht fest auf ihren Beinen. Die Prachtgewänder und das Beiwerk sind noch reich mit wirklichem, zum Teil erhöht aufgesetztem Golde ausgestattet; aber die Köpfe fangen doch an, sich zu runden, ja hier und da zu verkürzen; die Typen sind rein und edel; und der Ausdruck der verschiedenen Köpfe zeigt schon mannigfaltige Abstufungen himmlischer Freude. Festliche Pracht und reine Glückseligkeit erfüllen das Bild.



Abb. 135. Piero della Francesca, Taufe Christi in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München.

In Foligno, wo sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Einfluß Benozzo Gozzolis (S. 228) geltend machte, ersteht erst in Niccolò di Liberatore da Foligno (1430—1502), dem Vasari mißverständlich den Namen Alunno gegeben zu haben scheint, ein fruchtbarer Meister von tüchtiger Fingerfertigkeit, ernstem, künstlerischem Streben, heiterem Schönheitsgefühl und schwärmerischem Empfindungsleben. Ihrer Malweise nach eher sienesisch, ihrer realistischen Formensprache nach eher florentinisch, neigen Niccolòs zahlreich erhaltene Andachtsbilder schließlich sogar zu bewußten Verzerrungen, mit denen jedoch stets ein Streben nach inbrünstigem Ausdruck verbunden bleibt. Die große Altartafel in der vatikanischen Galerie und die große Verkündigung in der Galerie zu Perugia (beide von 1466) zeigen ihn schon auf der Höhe seiner Entwickelung; sein eigentliches Hauptwerk, der umfangreiche Altar mit der Geburt Christi in San Niccolò zu Foligno, entstand jedoch erst 1492.

Der erste völlig florentinisch gesinnte Großmeister Umbriens aber ist Piero della Francesca oder degli Franceschi (um 1420—92) von Borgo di San Sepolcro, dem außer Venturi namentlich Corrado Ricci und Witting neuere Untersuchungen gewidmet haben. Seinem Lehrer Domenico Veneziano in Florenz (S. 231) verdankte er den Sinn für greifbare Körperlichkeit und lichte Färbung, dem weiteren florentinischen Künstlerkreise die Kenntnis der Perspektive, der er in seinem Alter ein vielbenutztes Büchlein widmete (S. 211). An perspektivischer Wahrheit und Klarheit hat es ihm in der Tat kein Renaissancekünstler zuvorgetan. Seine scharf herausgearbeiteten, kühn verkürzten Gestalten erscheinen manchmal wie von

modernem „Freilicht" umspielt. Er ist einer der ersten, die die Malerei zunächst als Raumkunst behandelten, einer der ersten, dem es in jeder seiner Gestalten als solcher und in ihren Beziehungen zu ihrer räumlichen Umgebung um den Eindruck greifbarer Wirklichkeit zu tun ist. Aber sein Wirklichkeitssinn wird stets durch ein ausgesprochenes Stil- und Liniengefühl, das selbst vor steifen Stellungen und Bewegungen nicht zurückschreckt, gebändigt und geläutert. Pieros früheste beglaubigtes Werk, die Mantelmadonna von 1445 im Stadtmuseum seiner Vaterstadt, zeigt im Hauptbild bereits die ganze Gemessenheit, in den Leidensgeschichtsbildern des Sockels bereits die ganze schlichte Anschaulichkeit, über die er verfügte. Zu seinen früheren Werken gehört auch das plastisch scharfe, weiträumige und lichtdurchflossene Wandbild des vor seinem Schutzheiligen knieenden Sigismondo Malatesta (von 1451) in San Francesco in Rimini, und ungefähr gleichzeitig muß seine poesievoll strenge „Taufe Christi" (Abb. 135) in London entstanden sein, ein Bild, das ebenso bezeichnend für die Steifheit wie für die stilvolle Größe seiner Anordnung ist. Dann folgen, 1454 bis 1464 nach Ricci, die gewaltigen, zum Teil verblüffend lebenswahren, leider nur arg zerstörten Fresken mit den Legenden des hl. Kreuzes im Chor der Franziskuskirche zu Arezzo. Auf die Bedeutung der Darstellung der Erscheinung des Engels im Zelte des schlafenden Konstantin für die Entwickelung des Nachtbildes mit Lichtwirkungen hat schon Burckhardt hingewiesen. Aber auch wie irdisch in ihrer erschreckenden Nähe die Herakliusschlacht! Wie überirdisch bei aller Greifbarkeit die Vision Kaiser Konstantins! Wie überzeugend die Auffindung des Kreuzes! Welche Fülle naturwahrer Gestalten und Vorgänge in allen diesen Bildern! Um 1465 entstanden die beiden wunderbaren Profilbildnisse der Uffizien, die den Herzog Federigo von Urbino und seine junge Gattin Battista Sforza vor blauem Himmel und weiter Landschaftsfernsicht darstellen (Abb. 136). Erst 1469 aber malte Piero die wirkungsvoll in den Raum gesetzte Geißelung Christi im Dom zu Urbino. Die Wirkung seiner Bilder liegt überall weniger im Seelischen als im Leibhaftigen und Räumlichen; aber gerade diese Wirkung packte seine Zeitgenossen und riß sie mit fort.




Abb. 136. Piero della Francesca, Bildnisse des Federigo di Montefeltro und seiner Gemahlin Battista Sforza in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von F. Bruckmann, A.-G. in München.

Unter Piero della Francescas Nachfolgern ist Bartolommeo di Giovanni Corradini von Urbino, genannt Fra Carnevale (gest. 1484), hervorzuheben. Beglaubigte Werke seiner Hand haben sich nicht erhalten. Es ist lediglich Vermutung, wenn Venturi ihm z. B. das großartige Bild der thronenden Madonna mit dem knieenden Herrscher in der Brera zuschreibt, in dem andere wohl mit größerem Recht ein späteres Hauptwerk Pieros selbst sehen.

Als Schüler Pieros gilt auch nach Schmarsow, nach Ricci, nach Venturi und nach Okkonen mit Recht Melozzo da Forlì (1438—94), auch er ein Großmeister seiner Kunst, auch er ein Herrscher im Reiche der Perspektive, aber zugleich ein Pfadfinder durch jene Gelände, in denen die Wahrheit unvermerkt zur Schönheit wird. Rom, Urbino, Loreto, zuletzt Forlì waren die Stätten seiner Tätigkeit. Seine Wand- und Deckenbilder sind in gutem Fresko, seine Tafelbilder schon in Öl gemalt. Von seinen frühen Tafelbildern gehört der Verkündigungsengel in den Uffizien bei aller Strenge zu den lieblichsten Schöpfungen des Quattrocento. Die Bilderfolgen aus dem Palaste von Urbino, wo Melozzo um 1476 mit Justus von Gent (S. 32) zusammentraf, werden heute ziemlich allgemein auf den Niederländer Justus selbst zurückgeführt, der vom Herzog Federigo nach Urbino berufen worden war, seine Künstler in der Ölmalerei zu unterweisen. Dies gilt von den 28 Idealbildnissen berühmter Männer im Louvre und im Palazzo Barberini in Rom, gilt von dem köstlichen Doppelbildnis des in voller Rüstung lesend dasitzenden Herzogs mit seinem kleinen Sohne in derselben Sammlung, gilt aber vielleicht auch von den sieben sinnbildlichen weiblichen Gestalten der Künste und Wissenschaften mit ihren Verehrern zu ihren Füßen in Berlin und in London. Sicher von Melozzos Hand ist in Rom das Fresko in Santa Maria sopra Minerva, das die großartige Gestalt des Weltrichters zwischen langbekleideten tubenblasenden Engeln segnend über dem knieenden Bischof von Calahorra darstellt; das besterhaltene seiner römischen Fresken aber befindet sich, losgelöst, in der vatikanischen Galerie: die große, 1476—77 zu Ehren der Einweihung der sixtinischen Bibliothek gemalte Bildnisgruppe, die den Papst Sixtus IV. mit fünf seiner Verwandten in ganzen Gestalten darstellt (Abb. 137). Prächtig in den verkürzten Raum einer Renaissancehalle hineingesetzt, plastisch-körperlich in jeder der Bildnisgestalten herausgearbeitet, festlich umspielt von dem hellen Licht, das den rot-weiß-dunkelgrünen



Abb. 137. Papst Sixtus IV. mit den Seinen. Gemälde Melozzos da Forlì in der vatikanischen Galerie zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Farbendreiklang trägt, gehört dieses Bild zu den Hauptwerken der italienischen Frührenaissance. Noch großartiger aber muß das Fresko gewirkt haben, mit dem Melozzo 1480—81 die Chornische der Apostelkirche in Rom ausgeschmückt hatte: in der Halbkuppel die Himmelfahrt des Erlösers mit köstlichem, für die Untersicht verkürztem Reigen himmlisch schöner, langbekleideter Engelsjünglinge, darunter die zwölf Apostel und Maria. Nur Bruchstücke dieses Werkes von vollendeter Wahrheit und Schönheit haben sich erhalten: der Heiland selbst in großartiger Bewegung über der Treppe des Quirinalpalastes, vier ausdrucksvolle Apostelköpfe und zehn in lichter Jugendschönheit strahlende Engel mit Musikinstrumenten in der Sakristei der Peterskirche (Abb. 138). In Loreto hat sich in der Kuppel der Schatzkammer des Domes (1478) die gemalte Decke erhalten, durch deren Öffnungen liebreizende Engel herabblicken, während auf ihrem Sims acht kühn verkürzte Prophetengestalten sitzen. Die Ausführung dieser Kuppelbilder scheint von Melozzos Schüler Marco Palmezzano herzurühren; der Entwurf aber gehört sicher zu Melozzos eigenen Schöpfungen. Wenn der bahnbrechende Oberitaliener Mantegna (S. 269) mit seinen großen, auf sich selbst gestellten Bildnisgruppen und seinem auf die Untersicht berechneten Kuppelgemälde Melozzo auch vorangegangen war und vielleicht als Wegweiser gedient hatte, so bleibt es doch dessen Verdienst, diese Neuerungen in Mittelitalien selbständig weitergebildet zu haben. Melozzos Eigenstes aber ist die umbrische Seele, die er seinen Schöpfungen einhauchte.



Abb. 138. Engel. Fresko-Bruchstück des Melozzo da Forlì in der Sakristei der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Von Melozzos Schülern ist der fruchtbare Marco Palmezzano von Forlì (1456 bis nach 1537) nicht selbständig und nicht bedeutend genug, uns näher zu beschäftigen, schlägt Rafaels Vater Giovanni Santi von Urbino (gest. 1494), der Melozzo in seiner Reimchronik als „mir so teuer" bezeichnet, doch in manchen Beziehungen andere Wege ein. Giovanni Santis schönstes Wandbild ist das Fresko in San Domenico zu Cagli, das nach Schmarsows Schilderung „vorn ein offenes Gemach" mit Maria und Heiligen „und dahinter, auf höher gelegenem Terrain" die Auferstehung des Heilands „mit der vollen Wahrhaftigkeit eines Realisten" darstellt. Von seinen Altarbildern zeigen die prachtvolle, schon in ihrer räumlichen Anordnung ungemein anschauliche Santa Conversazione von 1489 in dem einsamen Kloster Montefiorentino, die liebenswürdige „Heimsuchung" in Santa Maria nuova zu Fano und der hl. Sebastian in der Pinakothek zu Urbino den Meister von seinen besten Seiten. Auch in Berlin ist er vertreten. Man tut unrecht, den Einfluß dieses Dichtermalers auf seinen Sohn Rafael zu unterschätzen.

Der dritte Großmeister der florentinischen Richtung der umbrischen Malerei, Luca Signorelli von Cortona (1450—1523), war ein Schüler Piero della Francescas, ließ sich aber auch von Melozzo beeinflussen. Vor allen Dingen war er „Auch einer", ein eigenwilliger Künstler von selbständiger Größe. Bahnbrechend wirkte er durch seine Betonung des Nackten. Die unverhüllte Schönheit der menschlichen Leiber hatte es freilich schon manchem Renaissancemeister angetan. In Florenz hatten nach Masaccio Botticelli und Piero di Cosimo sie der Malerei zurückerobert. Aber die Freude an der Darstellung des Nackten und seiner Bewegungsmotive

tritt bei keinem dieser Meister so in den Vordergrund wie bei Signorelli, der gelegentlich schon, wie Michelangelo, nackte Menschen statt der Bäume in den Hintergrund eines Bildnisses wie des in Berlin (Abb. 139) oder eines Madonnenbildes setzte, wie der Rundbilder in München und in den Uffizien, deren Ausführung freilich von Gesellenhänden herzurühren scheint. Herb und eckig gestaltete sich das Nackte auch noch unter seinen Händen; doch glich die warme Farbe, die er ihm gab, manche Härten wieder aus. Im Gegensatz zur Steifheit Piero della Francescas erstrebte er neue Beweglichkeit und Geschmeidigkeit seiner Gestalten und eine reichere und weichere Belebung seiner Gruppen, deren mathematische Gliederung durch lebendige Umrisse nicht verdeckt, aber gemildert wird. Er gehört, wie Verrocchio und Ghirlandajo, zu den unmittelbaren Vorgängern der großen Meister der goldenen Zeit.

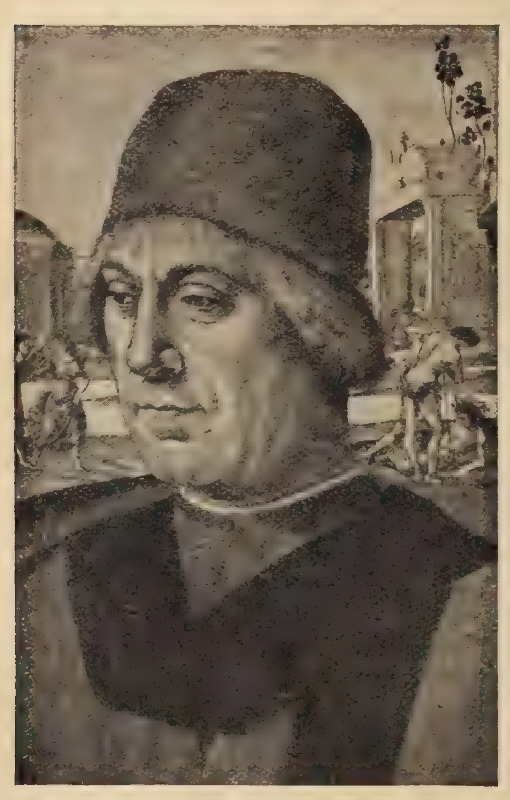


Abb. 139. Luca Signorelli, Männliches Bildnis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Bruckmann, A.-G. in München.

Signorellis frühe Fresken, wie das wenigstens von ihm entworfene Wandbild der Sixtinischen Kapelle zu Rom, das die letzten Taten und den Tod des Moses veranschaulicht (1482 bis 1483), aber auch einige seiner frühen Tafelbilder, wie die „Heilige Unterhaltung" mit dem lautenspielenden Engel (1484) im Dome zu Perugia, die Geburt des Johannes im Louvre und die Geißelung Christi in der Brera, gehören zu den frischesten und reinsten Schöpfungen seines Pinsels. Bezeichnend sind die nackten Henker auf der Geißelung. Die Tafelbilder der mittleren und späteren Zeit Signorellis zeigen, daß er jedem Vorwurf neue, eigenartige Seiten abzugewinnen verstand. Wie lebensvoll z. B. die beiden Bilder von 1491, die Verkündigung in der Kathedrale und die „Santa Conversazione", die wirklich eine Unterhaltung darstellt, im Priorenpalaste zu Volterra! Wie eigenwillig tritt in dem ganz von hellenistischem Naturgefühl erfüllten Bilde der Pan-Musik in Berlin das Nackte in den Vordergrund! Wie feierlich und groß wirkt das Abendmahl von 1512 im Dom von Cortona, das den Heiland, wie das Bild des Justus von Gent (S. 32) in Urbino, durch die Jünger hindurchschreiten läßt!

Die berühmtesten Freskenfolgen der reifen Zeit Signorellis sind die machtvollen Apostel, Evangelisten, Kirchenväter und Engel im Dom zu Loreto (um 1480), die acht figurenreichen, innerlich bewegten Darstellungen aus dem Leben des hl. Benedikt im Kreuzgang zu Monte Oliveto Maggiore (1497—98), die die bedeutsamsten Vorgänge aus dem Leben des Heiligen anschaulich und teilnahmeweckend verbildlichen, und die gewaltigen Bilder „der letzten Dinge" im Dom von Orvieto (1499—1505). Seine Hauptbilder schmücken die Wände dieser Kapelle. Ihr reichverzierter Sockel, ein Wunder der Renaissancezierkunst, ist mit Dichterbildnissen in Viereckrahmen und kleinen allegorischen und mythologischen Bildern in Rundrahmen geschmückt.

Die acht großen Hauptgemälde aber veranschaulichen nach Robert Vischers Zusammenstellung: 1) die Herrschaft und den Sturz des Antichrist, 2) das Erdbeben, das den Weltuntergang einleitet, 3) den Feuerwagen, 4) die Auferstehung des Fleisches (Abb. 140), 5) den Sturz der Verdammten, 6) die Hölle, 7) das Emporschweben der Seligen, 8) die Begrüßung und Krönung der Auserwählten im Paradiese. In diesen Darstellungen schwelgt Signorelli in der Wiedergabe nackter Menschen in allen erdenkbaren Stellungen und Bewegungen. Die Gebärden des Schreckens und des Entsetzens kommen nicht minder drastisch heraus als die



Abb. 140. Die Auferstehung des Fleisches. Frescogemälde Luca Signorellis im Dom zu Orvieto. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Bewegungen des Entzückens und der Seligkeit. Die aufgehende Sonne des goldenen Zeitalters der Kunst wirft ihre Strahlen voraus. Michelangelo ist im Anzuge.

Von Signorellis Schülern schließt Don Piero d'Antonio Dei (um 1408—91), sein Gehilfe im Vatikan und in Loreto, den Vasari wohl irrtümlich Don Bartolommeo della Gatta nannte, sich in seinen eigenen Werken, wie den beiden Rochusbildern in der Galerie von Arezzo, enger an Piero della Francesca als an Signorelli an, ging sein jüngerer Gehilfe Girolamo Genga (1476—1550) aber zu den Peruginern und schließlich zu Rafael über.

In Perugia, dem eigentlichen Herzen Umbriens, wurde die Parallelbewegung seit der Mitte des Jahrhunderts von weniger bedeutenden Malern getragen. Benedetto Bonfigli (um 1420—96), der vielbeschäftigte Meister, den Nikolaus V. mit Fra Angelico und Benozzo

nach Rom berufen hatte, malte Kirchenfahnen, Altarbilder und Wandgemälde, die hauptsächlich in Perugia selbst studiert werden können. Wie er von sienesischer allmählich zu florentinischer, von gotischer zu renaissancemäßiger Formensprache überging, ohne jemals die Formen vollständig beherrschen zu lernen, hat Walter Bombe nachgewiesen. Seine Heiligen sind dürftige Gestalten in blechernen Gewändern. Bonfiglis Nachfolger, Alunnos (S. 238) Schüler Fiorenzo di Lorenzo (erwähnt 1463—1521), war, wie wir J. C. Graham zugeben, durch zahlreiche verschiedenartige Bilder, die man ihm zuschrieb, ein problematischer Meister geworden. Mit gutem Blick aber hat Siegfried Weber hier seitdem gesichtet und gesondert; und Schmarsow hat namentlich seine Beziehungen zu Perugino neuerdings untersucht. Urkundlich beglaubigt ist das Altarwerk von 1472, zu dem die Goldgrundmadonna mit Nischenheiligen in Perugia gehörte. Inschriftlich beglaubigt aber ist hier nur sein Renaissance-Nischenbild von 1487, das oben im Halbrund Maria zwischen langbekleideten, anbetenden Engeln, darunter die Apostel Petrus und Paulus in fortgeschrittener Körperlichkeit, aber immer noch auf Goldgrund darstellt. Fiorenzo, zu dessen Kennzeichen die spitzen Faunsohren seiner Gestalten gehören, ist offenbar von der florentinischen Zeitkunst ausgegangen, schließlich aber doch ins umbrische Fahrwasser zurückgekehrt. Das Bild, das als sein spätestes und bestes Werk bezeichnet wurde, die Anbetung der Könige in Perugia, gilt heute für ein Jugendwerk Peruginos. Der Werkstatt Fiorenzos schreibt Bombe auch die acht äußerst anschaulich und räumlich überzeugend geschilderten kleinen Bilder aus dem Leben des hl. Bernhardin in der Pinakothek von Perugia zu, die ursprünglich Türfüllungen gewesen zu sein scheinen. Sie waren schon 1473 beendet. Venturi gibt zwei von ihnen dem Bartolommeo Caporali, einem Nachfolger Fiorenzos, der 1442 in die Zunft aufgenommen wurde, zwei dem Fiorenzo selbst, zwei Pinturicchio (S. 246) und zwei unter voller Zustimmung Schmarsows gar Perugino, zu dessen frühesten Werken sie gehören würden. Jedenfalls zeigen sie, über eine wie große sachliche und räumliche Anschaulichkeit die Schule von Perugia damals verfügte.

Pietro Vanucci von Città della Pieve, genannt Pietro Perugino (1446—1524), ist nach Vasari während eines Aufenthalts Piero della Francescas in Perugia dort dessen Lehrling, dann aber Mitschüler Leonardo da Vincis in Verrocchios Atelier zu Florenz gewesen. Abwechselnd in Florenz, Rom und Perugia tätig, ließ er sich doch erst gegen Ende seines Lebens ganz in der Stadt nieder, deren Namen er trägt. Seinen Kenntnissen auf dem Gebiete der Perspektive, der Renaissancezierkunst und der Vermischung der Farben mit Ölen und Firnissen nach ist er Florentiner, im übrigen aber entwickelte er allmählich aus seinem umbrischen Ich heraus gerade alle jene Eigenschaften, die wir als umbrisch im Gegensatz zum Florentinischen bezeichnen. Er liebte es, die Handlungen, die er darstellte, zu vereinfachen, die Gestalten so viel wie möglich zu vereinzeln. Er liebte es, seinen Vorgängen die weiten, sanften Täler seiner Heimat mit dünnen, zartbelaubten Bäumen zu Hintergründen zu geben. Er bevorzugte schlanke, edle Gestalten mit feingeschnittenen ovalen Köpfen, deren Nasen, Lippen und Brauen sich nicht eigenwillig hervorwagen. Er befleißigte sich einer ruhigen, reinen Zeichnung und einer einheitlich gestimmten, von zartem Helldunkel belebten Färbung. Der Schwerpunkt seines künstlerischen Empfindens lag bei alledem in der frommen Inbrunst, die er den heiligen Handlungen, in der stillen schwärmerischen Andacht, die er den einzelnen Gestalten einzuflößen wußte. Seinem Nachruhm aber hat er dadurch geschadet, daß er sich in seiner späteren Lebenszeit, durch zahllose Aufträge verführt, in nüchternen, ja schwächlichen Wiederholungen seiner alten Empfindungen und Erfindungen gefiel. Der Jugendentwickelung

Peruginos waren zuerst Konrad Lange und Schmarsow, der neuerdings ausführlich auf sie zurückgekommen ist, nachgegangen. Dann hat Broussolle sie im Anschluß an Schmarsow geschildert. Später sind auch Bombe und Venturi näher auf sie eingegangen. Noch ganz auf dem Boden Fiorenzos steht die durch Vasari beglaubigte, anmutig-nüchterne Anbetung der Könige in Perugia. Durch Peruginos Inschrift mit der Jahreszahl 1478 gesichert aber ist die Freskenfolge in der Kirche zu Cerqueto bei Perugia, von der sich die reine Jünglingsgestalt des hl. Sebastian erhalten hat. Zu seinen Frühwerken gehören auch seine drei Wandgemälde von 1480 bis 1482 an den Langwänden der Sixtinischen Kapelle in Rom (S. 225). An der Reise des jungen Moses und der Taufe Christi halfen ihm Pinturicchio (S. 246) und



Abb. 141. Die Schlüsselübergabe an Petrus. Wandgemälde des Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

andere Schüler. In der schönen Taufe Christi hat Pietro Perugino doch die herrlich beseelten Gestalten des Heilandes und des Täufers selbst gemalt. Das wichtigste Bild der ganzen Folge aber, die Schlüsselübergabe an Petrus, ist Peruginos eigenstes Meisterwerk (Abb. 141). Die symmetrisch aufs feinste abgewogene, zum Tempelbau des Mittelgrundes rhythmisch in Beziehung gesetzte, von vornehm edlen Charakteren getragene Komposition klingt in manchen späteren Werken, auch in Schöpfungen Rafaels nach. „Es ist", sagt Steinmann, „als hätte Perugino die Ideale seiner Jugend und die unbesiegte Kraft des Mannesalters in dieser Schöpfung zusammengefaßt, hier versenkt und begraben." Doch steht auch sein Hauptfresko in Florenz, die große Kreuzigung in Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1493—96), so zerstreut schon die Anordnung ist, noch auf der Höhe inniger Empfindung und lebendiger Durchführung. Seine berühmten Fresken in zwei Räumen der Wechslerhalle, dem „Cambio" zu Perugia (1499 bis um 1507), aber zeigen teilweise schon Rückschritte, teilweise noch Fortschritte. Reizend sind die gemalten Verzierungen; die einzeln aufgestellten großen blutleeren Gestalten der Propheten, der Gesetzgeber und der antiken Helden jedoch schauen zum Teil

süßlich und gelangweilt drein, während andere von ihnen neues Leben atmen. Wenn sich, wie Venturi nachgewiesen, die Vollendung dieser Wandgemälde bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts hingezogen hat, so ist es wahrscheinlich, daß auch der junge Rafael an ihnen bereits mitgearbeitet hat. Zwanzig Jahre später, 1521, vollendete umgekehrt Perugino in San Severo zu Perugia das Fresko, das sein großer Schüler Rafael hier unvollendet hinterlassen hatte. Aber wie reif, frei und groß erscheint die vom jungen Rafael gemalte Himmelsherrlichkeit im oberen Halbrund dieses Wandbildes gegen die steifen Heiligengestalten, durch die Perugino den unteren Teil ergänzte!

Peruginos zahlreiche Tafelbilder offenbaren denselben Entwickelungsgang. In vollgültiger Jugendfrische strahlen z. B. sein frühes Madonnenrundbild im Louvre, die innig beseelte Beweinung des toten Heilandes (1486) in der Akademie zu Florenz, der prächtige Flügelaltar mit der Anbetung des Neugeborenen (1491) in der Villa Albani zu Rom und das feinfühlig abgemessene Bild der Vision des hl. Bernhard in München. Das Jahr 1493 etwa bildet die Grenze. Eintöniger und absichtlicher stimmungsvoll wirken schon seine gefeierte Grablegung von 1495 im Palazzo Pitti und seine durch die feine Abendstimmung ihrer Landschaft ausgezeichnete Kreuzigung von 1496 in der Akademie zu Florenz. Alle Schwächen der letzten Zeit des Meisters aber treten in seinen Altarstücken in den Kirchen von Città della Pieve und in der Pinakothek zu Perugia hervor. Nur die Feinfühligkeit seiner weiten Landschaften, auf die seine dünnen Figurenkompositionen berechnet sind, fesselt uns an solchen Bildern. Seiner Gesamtwirksamkeit nach hat gerade Perugino dazu beigetragen, den Wirklichkeitsdrang des 15. Jahrhunderts in den Idealsinn des sechzehnten hinüberzuleiten.

Auf die umbrischen Maler vom Schlage Eusebios di San Giorgio, Giannicola Mannis, Tiberios d'Assisi und selbst Giovanni lo Spagnas, die sich ohne große Selbständigkeit und künstlerische Kraft teils noch an Fiorenzo di Lorenzo (S. 244), teils an Perugino, bald aber auch an Pinturicchio, ja schließlich an Rafael anschlossen, können wir nicht eingehen. Dem Perugino-Schüler Andrea di Luigi d'Assisi, genannt Ingegno, hat Venturi neuerdings eine besondere, bedeutsame Stellung anzuweisen versucht. Meist noch im vollen 16. Jahrhundert tätig, sind diese Meister doch nur Nachzügler des 15. Jahrhunderts.

Anders erscheint Pinturicchio, Peruginos Gehilfe und Genosse in Rom. Schon Vasari freilich beurteilte ihn abfällig. Das 19. Jahrhundert dagegen hat ihn seiner Schmuckfresken wegen wieder auf den Schild gehoben; und so hervorragende Forscher wie Schmarsow, Corrado Ricci und Steinmann haben ihm umfangreiche Schriften gewidmet. Bernardino di Betti Biagi, il Pinturicchio genannt (1454 oder 1455—1513), scheint in Perugia geboren und dort von Fiorenzo di Lorenzo unterrichtet worden zu sein, ließ sich später aber von Perugino beeinflussen, dessen Typen den seinen zu gleichen pflegen. Erfindungs- und farbenreicher als Perugino, erzählt er auch leichter und sorgloser als dieser; aber ihm fehlt die Seele, ihm fehlt die Feinheit der künstlerischen Einzelbildung; er ist vorzugsweise Wandschmuckmaler, als solcher aber allerdings der bedeutendste Mittelitaliens.

Pinturicchios Altarbilder fesseln uns unter diesen Umständen nur wenig. Als Werke seiner früheren Zeit mögen wir mit Ricci das Madonnenbild in London und die liebliche, namentlich landschaftlich wirksame Anbetung des Kindes von 1485 in Santa Maria del Popolo zu Rom ansehen. Seiner Spätzeit (1500—1513) aber gehören noch so mächtige Bilder wie die Krönung Mariä in der vatikanischen Galerie. Von Pinturicchios Einzelbildnissen zeigt ihn das anmutige Brustbild eines Knaben mit rotem Rocke und blauer Kappe vor reicher

Landschaft in Dresden, das Venturi schwerlich mit Recht für ein Jugendwerk Peruginos hält, von seiner besten Seite. Aber der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt eben in seiner Wand- und Deckenmalerei. In den beiden Langwandgemälden, an denen er unter Perugino (1480



Abb. 142. Die Krönung des Papstes Pius II. Freskogemälde Pinturicchios im Chorbüchersaal des Domes zu Siena. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 248.)

bis 1482) in der Sixtinischen Kapelle in Rom geschaffen (S. 225), entfaltet seine Begabung sich breit und kräftig an der Eigenart seines Lehrers. An der Taufe Christi, an der Cavalcaselle, Morelli, Bode, Steinmann und Ricci Pinturicchio den Löwenanteil zuschrieben, will Venturi das meiste auf seinen Ingegno (S. 246) zurückführen. Das Bild mit der Reise des

Moses aber atmet die frische Jugendkraft Pinturicchios. Mit großer Sorgfalt und frischer Erzählkunst malte er 1483—84 die Fresken aus dem Leben des hl. Bernhardin in Santa Maria in Araceli zu Rom. In Santa Maria del Popolo in Rom schmückte er später, bereits von vielen Gesellen unterstützt, mehrere Kapellen mit Fresken, schließlich (1508) aber auch die Decke des Chors mit der Krönung Mariä und den Sibyllen, in deren Umrahmung er alle Reize seiner Zierkunst entfaltete. Für Alexander VI. schuf er 1492 bis 1494 die Decken- und Wandbilder der Appartamenti Borgia des Vatikans, die sich mehr noch wegen ihrer satten, durch Vergoldungen erhöhten Farbenpracht und ihrer reichen, aber stets geschmackvollen Schmuckflächen und Zierumrahmungen als wegen ihrer kirchlichen und sinnbildlichen Einzelbilder der höchsten Bewunderung erfreuten. Die wichtigsten Werke Pinturicchios aber befinden sich im Dom von Siena, wohin er 1502 vom Kardinal Piccolomini berufen wurde: namentlich im Chorbüchersaal (Libreria), dessen Ausschmückung 1507 vollendet wurde, die prachtvolle Felderdecke im damals neuesten „grottesken" Stil (d. h. der in den „Grotten", den unterirdischen Ruinen des alten Rom, wieder entdeckten Verzierungsweise) und die zehn großen Wandgemälde aus dem Leben des Papstes Pius II. (Äneas Sylvius Piccolomini; Abb. 142): novellistisch zugestutzte, lebensvolle, gestaltenreiche und farbenprächtige Zeremonienbilder vor ausgebildeten baulichen und landschaftlichen Hintergründen. Gewiß sind verschiedene Gesellen unter Pinturicchios Leitung in Siena tätig gewesen; nach Vasari hätte kein Geringerer als der große Rafael von Urbino Zeichnungen zu den Libreriabildern beigesteuert. Die meisten neueren Forscher haben dies bestritten. Panofsky ist wieder dafür eingetreten. Daß wir bereits von Rafael reden, deutet die Grenze der „Frührenaissance" an. Ein neues Zeitalter steht vor der Tür.

2. Die oberitalienische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Vorbemerkungen. — Die oberitalienische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Über die Alpen herüber wehte ab und zu immer noch ein frischer Nordwind. Die nordische Spätgotik wagte es in Oberitalien hier und da noch, den Kampf mit der antiken Formenwelt aufzunehmen. Wurden doch bis 1487 gelegentlich noch immer deutsche und französische Baumeister zum Dombau nach Mailand berufen! Vom Süden her aber klopfte die toskanische und mittelitalienische Frührenaissance vernehmlich an die Tore der oberitalienischen Städte. Hören wir doch, daß Brunellesco sich vorübergehend in Mailand, Ferrara und Mantua aufgehalten, daß Niccolò d'Arezzo (S. 190) und Michelozzo in Mailand, Michelozzo auch in Venedig, Alberti und Laurana in Mantua gearbeitet haben! Werden wir doch sehen, welche Rolle, von Leonardo noch abgesehen, der Florentiner Filarete und der Urbinate Bramante in Mailand spielten! An einheimischen Werken altrömischer und altchristlicher Baukunst fehlte es auch in Oberitalien so wenig wie an einer bodenwüchsigen mittelalterlichen Steinmetzenkunst, der sich allerdings, dem Boden der Po-Ebene entsprechend, die Ziegelbaukunst und Tonbildnerei in manchen Beziehungen überlegen an die Seite gestellt hatte. Tauchten die lombardisch-romanischen Säulchengalerien doch in renaissancemäßiger Verkleidung noch an Kirchen des 15. Jahrhunderts, die romanischen Eckblätter an den attischen Säulenbasen der lombardischen Bogenhallen und Säulchengalerien dieser Zeit wieder auf! Gelang es doch selbst den florentinischen Baumeistern in Mailand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch nicht, den gotischen Spitzbogen und andere gotische Einzelformen aus der Umarmung der meist in gebranntem Ton ausgeführten Renaissancedekoration zu verdrängen! Immerhin entwickelte sich aus allen diesen

a. Antonio Filarete und Solario: Straßenseite des Ospedale Maggiore zu Mailand.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

b. Moro Conducci, Tullio und Antonio Lombardi: Schauseite der Scuola di San Marco zu Venedig. *Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.*



Taf. 31. Tullio und Antonio Lombardi und Alessandro Leopardi: Das Grabmal Andrea Vendramins in San Giovanni e Paolo zu Venedig.

Nach Photographie von Gebruder Alinari in Florenz.

Wechselwirkungen im Laufe des 15. Jahrhunderts ein oberitalienischer Frührenaissancestil, der den toskanischen an Reinheit und Feinheit freilich vor Bramantes Eingreifen niemals erreicht, ihn an malerischer Wirkung und an reicher Üppigkeit der Einzelverzierungen aber in der Regel übertrifft. Die Forschungen Paravicinis, Beltramis, Malaguzzis, Paolettis, Venturis und Riccis, denen sich in Deutschland die Untersuchungen Stracks und A. G. Meyers anschlossen, haben ein helles Licht auf die Entwickelung dieser oberitalienischen Frührenaissance geworfen.

In Mailand bezeichnet die Mitte des Jahrhunderts einen greifbaren Einschnitt. Der letzte Visconti war 1447 gestorben, ohne männliche Erben zu hinterlassen. Gerade 1450 wurde der „Condottiere" Francesco Sforza unter dem Jubel des Volkes mit der Herzogswürde bekleidet. Mit Francescos zweitem Nachfolger, Ludovico il Moro, dessen Freunde und Hofkünstler der große Bramante und der noch größere Leonardo da Vinci waren, aber ging auch die Macht der Sforza plötzlich zur Neige. Gerade um 1500 geriet Ludovico in die französische Gefangenschaft, in der er starb.

Zu den ersten kunstgeschichtlichen Taten Francesco Sforzas gehörte die Berufung des phantasievollen, längst als Bildhauer berühmten Florentiners Antonio Averlino oder Averulino, genannt Filarete (um 1400—69), der in Mailand seit 1451 zuerst am Kastellbau Verwendung fand. Eingehend haben den unsteten Meister neuerdings Lazzaroni und Muñoz, zusammenfassend haben auch Öttingen und Schubring ihn behandelt. Francesco Sforza gedachte den Mailändern seine Zwingburg durch heitere Außenseiten annehmbarer zu machen. Leider hat sich hiervon, wie von manchen anderen Arbeiten Filaretes in Oberitalien, nichts erhalten. Sein erhaltenes Hauptwerk in Mailand ist das große Krankenhaus (Ospedale Maggiore), dessen Bau 1456 begann (Taf. 30 a). Der in reinem Renaissancestil gehaltene Entwurf zu diesem mächtigen, durch klare Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit der Anlage ausgezeichneten Gebäude, den Filarete selbst in seiner romanhaft eingekleideten Abhandlung über die Baukunst („Sforzinda") veröffentlicht hat, ist freilich nur in veränderter Gestalt zur Ausführung gelangt. Es ist ein Ziegelbau mit Hausteinsäulen und -bogen, aber mit Terrakottafriesen und -umrahmungen und mit prachtvollem, rein antikisierendem Backsteingesimse. Über schlichtem, kellerartigem Sockelgeschoß öffnete das Erdgeschoß sich ursprünglich in Rundbogenhallen, die denen Brunellescos am Florentiner Findelhaus nachgebildet sind. Ein breites Terrakottafriesband, das mit reichen Renaissanceverzierungen gefüllt ist, trennt das untere vom oberen, in seiner jetzigen Gestalt nicht von Filarete entworfenen Stockwerk, dessen einzige Gliederung aus gotisch-geteilten, aber rechteckig umrahmten Spitzbogenfenstern besteht, in deren dreistreifigen Terrakottarahmen sich ein allmählicher Fortschritt von gotisierender zu antikisierender Formensprache verfolgen läßt. In der Ernennung des Lombarden Guiniforte Solari (um 1429—81) zum Nachfolger Filaretes am Hospitalbau (1465) kommt der Widerstand der lombardischen Baumeister gegen die florentinische Weise offen zum Ausdruck. Hauptsächlich auf Guiniforte gehen die gotischen Teile des Bauwerks zurück.

Ähnlich ging es am Mailänder Dombau, den Filippo degli Organi (da Modena) von 1400 bis 1448 im alten Sinne geleitet hatte; neben Giovanni Solari, der seit 1448 den Dombau weiterführte, wurde 1452 Filarete, der schon 1454 wieder entlassen wurde, wurde 1459 Guiniforte Solari zum Dombaumeister ernannt; auch Bramante und Leonardo da Vinci, die Großen, erwarben, trotz der Ratschläge, die man von ihnen verlangte, keinen Einfluß auf den Dombau. Erst als die lombardischen „Bildhauerarchitekten" Giovanni Antonio Amadeo (oder Omodeo; 1447—1522) und Giovanni Giacomo Dolcebuono

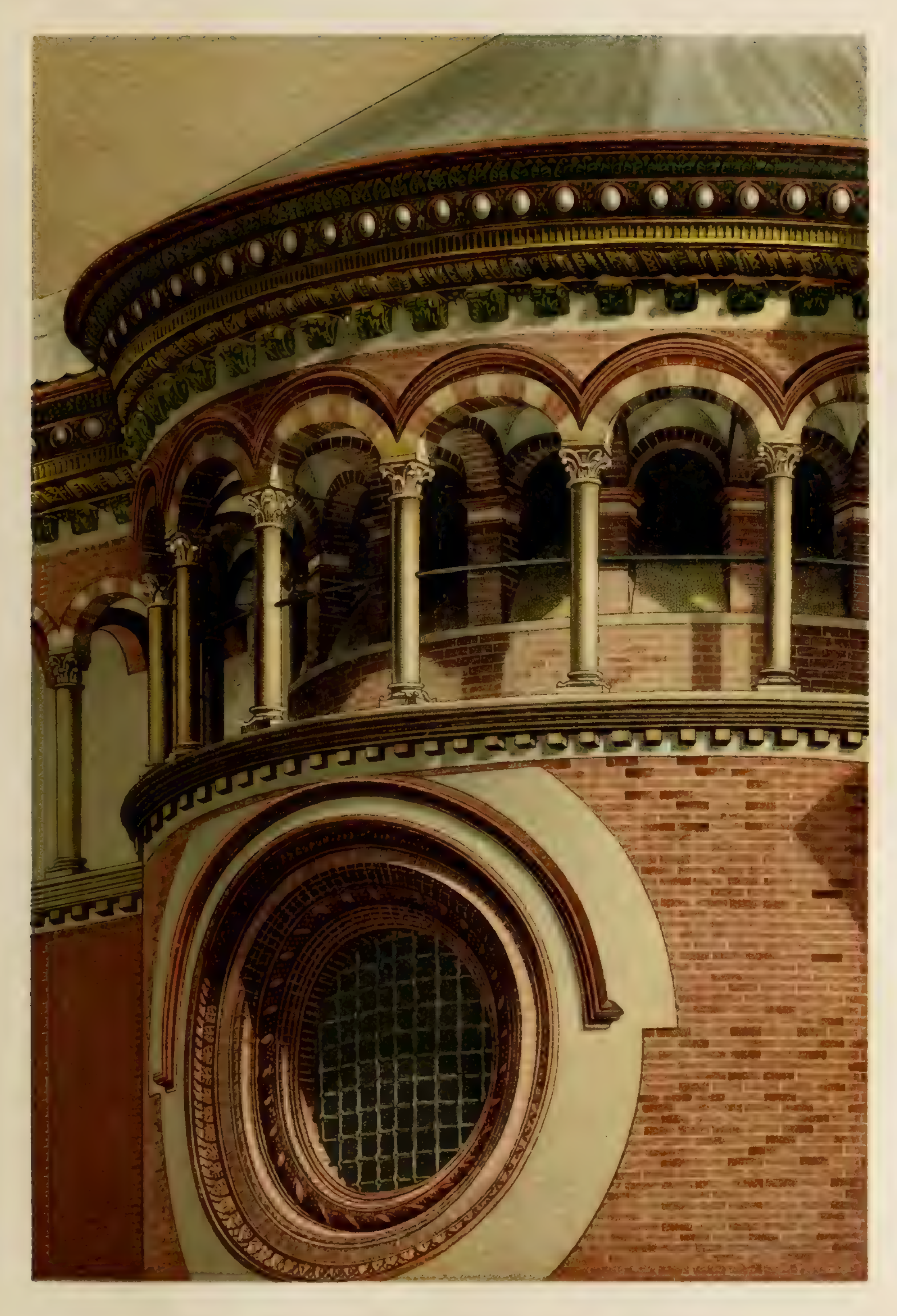
(um 1440—1506), die noch gotisch und doch schon „antikisch" zu reden verstanden, um 1490 die Bauleitung in die Hand nahmen, wurden der kuppelartige Vierungsaufbau und der Treppenturm mit reichstem Marmorbildschmuck in glänzender Spätgotik gerade 1500 vollendet.

Den Übergang vom gotischen zum Renaissancestil verkörpern vor allen Dingen zwei große kirchliche Gebäude der Umgegend Mailands: die Certosa (Kartause) von Pavia und der Dom zu Como. Dem gotischen Innenbau der Kirche der Kartause zu Pavia (Bd. 3, S. 490) gesellt sich der Außenbau in Renaissanceformen, die anfangs freilich noch manche mittelalterliche Nachwirkungen verraten. Aber selbst die romanisch empfundenen Säulchengalerien an



Abb. 143. Der Hof der Certosa in Pavia. Nach Photographie.

den Chorrundungen, in denen Ziegelteile, Steinteile und grün glasierte Terrakottateile zusammenwirken (Taf. 29), sind, von nahem betrachtet, Meisterwerke der oberitalienischen Frührenaissance. Guiniforte Solari, der von 1453 bis 1481 die Bauleitung hatte, gab hier sein Eigenstes. Einen Höhepunkt der oberitalienischen Frührenaissance bezeichnen die Bogenhallen der Klosterhöfe (Abb. 143), deren Mauerwerk aus Backsteinen besteht, während die Säulen, deren attische Basen hier wie dort das romanische Eckblatt bewahren, aus Marmor gemeißelt, die Bogen, die Friese und ihr überaus reicher bildnerischer Schmuck aber aus Tonerde geformt und gebrannt sind. Berühmt ist des Dombaumeisters Amadeo Tür am kleinen Kreuzgang, ein Prachtwerk der Frührenaissance-Zierkunst, das in ganz Italien kaum seinesgleichen hat. Das prächtigste Schaustück des ganzen Zeitalters aber ist die im Marmor-Inkrustationsstil ausgeführte westliche Vorderseite der Kirche, mit deren Neugestaltung Cristoforo (gest. 1482) und



Taf. 29. Teil einer Seitenapsis der Certosa von Pavia.

Nach L. Gruner, „Terracotta Architecture of North Italy". London 1867.



Antonio Mantegazza 1473 beauftragt wurden. Amadeo wurde 1475 hinzugezogen und blieb bis 1499 die Seele des Baues. Als ungeheure Bildtafel, auf der die Kleinbildnerei in tausend Einzeldarstellungen alle ihre Kräfte entfaltet, wirkt diese noch überreiche, mittelalterlich lombardisch gegliederte Fassade bestrickend auf uns ein. Gleich auf dem unteren Sockelstreifen aber, der mit unzähligen Darstellungen aus der alten Geschichte, Sage und Dichtkunst geschmückt ist, feiert die Antike auch inhaltlich ein Auferstehungsfest. Der Hauptfries des Sockels wendet sich schon der heiligen Geschichte und der Heiligenlegende zu. Das Fenstergeschoß ist mit einer Fülle von Heiligenstandbildern in Nischen, frommen Köpfen in Rundrahmen und blühendem Zierwerk jeder Art geschmückt. Das Hauptportal in Gestalt eines römischen Triumphbogens aber ist erst 1501 von Benedetto da Briosco (erwähnt 1483—1506) ausgeführt.

Noch bewußter trägt der Dom von Como die Wandlungen einer hundertjährigen Bauzeit (seit 1396) zur Schau. Vom ersten Bau, dessen Gotik noch an die von San Petronio in Bologna (Bd. 3, S. 490) erinnert, stehen nur die beiden vorderen Joche des dreischiffigen Langhauses. Unter dem Baumeister Pietro da Breggia erhoben sich (1426—56) die nächsten drei Joche des Langhauses in neuen Verhältnissen und mit Pfeilerkapitellen, in deren breitem Akanthusblattwerk bereits Putten spielen. Dann folgte unter Florio da Bontà (1460 bis 1463) und Luchino da Milano (1463—86) die marmorne Hauptfassade, die den aus gotischen und antikisierenden Elementen zusammengesetzten Mischstil in charakteristisch-lombardischer Ausprägung zeigt. Erst seit 1487 tritt unter Tommaso Rodari, der den Bau bis 1526 leitete, die reine Renaissance hervor. Köstlich sind die äußeren Langhausseiten in ihrer schlichten, vornehmen Formensprache, in der wir mit A. G. Meyer Ratschläge Bramantes sich widerspiegeln sehen mögen; prächtig, wenn auch minder organisch aufgebaut, sind ihre Portale und Fensterumrahmungen. Der Chor-, Querschiff- und Kuppelbau, mit dem der Name Rodaris inschriftlich verknüpft ist, begann erst 1513. Rodaris Pläne wurden aber 1519 durch einen Entwurf Cristoforo Solaris ersetzt, der ein Schüler Bramantes in Mailand war. Kein Wunder daher, daß die östlichen Teile des Domes von Como bereits den „bramantesken" Stil in reinster Ausprägung zeigen. Als ältester oberitalienischer Bau dieses reinen, in die Hochrenaissance vorausweisenden Stils gilt die feine, stille, kleine Chiesa di Villa zu Castiglione d'Olona, die, wenn sie wirklich schon zwischen 1430 und 1440 entstanden ist, doch nur von Brunellesco selbst beeinflußt sein kann.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts steht Amadeo noch außerhalb des Bannkreises Bramantes. Seine Grabkapelle der Colleoni in Bergamo (seit 1470), deren reich geschmückte Marmorschauseite durch die Ausfüllung ihrer glatten Flächen mit perspektivisch vorspringenden schwarz-weiß-roten Würfelchen unruhig wirkt, zeigt die lombardische Frührenaissance in ihrer ganzen Eigenwilligkeit. Dolcebuono aber und Rodari stehen schon unter Bramantes Einfluß. Als Eigenbauten Dolcebuonos gelten z. B. die Innenseiten von Santa Maria presso San Celso (um 1490) und von San Maurizio (seit 1503) in Mailand. Den Stil Tommaso Rodaris und seines Bruders Jacopo aber kann man von Como bis Lugano und Tirano verfolgen. Der feine Kuppelbau der Marienkirche zu Tirano (1505—28) kann ohne Bramantes Vorgang nicht gedacht werden.

Das Jahr, in dem Donato d'Angelo, genannt Bramante, aus Monte Asdrualdo bei Urbino (1444—1514), in Mailand auftauchte, ist auch durch Seidlitz', A. G. Meyers und Beltramis Untersuchungen nicht völlig festgestellt worden. Im wesentlichen fällt sein Aufenthalt in Mailand jedenfalls mit der Regierung Ludovico Moros (1478—1500) zusammen;

1499 ging Bramante nach Rom. Im Gegensatz zu den lombardischen „Bildhauerarchitekten“ ist Bramante, wenngleich er von der Malerei ausgegangen sein soll, der Architekten-Architekt, der die Formen der antiken Baukunst organisch, folgerichtig und mit hohem Gefühl für edle Verhältnisse verwertet. Er gehört zu den Großmeistern der Kunstgeschichte. Sicher hat er sich in Urbino im Anschluß an Laurana (S. 188) gebildet, und auch Alberti (S. 184) wird ihn beeinflußt haben; aber im einzelnen läßt sein Bildungsgang sich nicht erkennen. Mit Sicherheit meint die jüngere italienische Forschung in der Kirche San Bernardino und im Palazzo Passionei zu Urbino, dessen Anschluß an den Stil Lauranas offensichtlich ist, Jugendwerke Bramantes selbst zu erkennen. Seine erste Bautätigkeit in Mailand aber (wohl seit 1476) galt der Kirche Santa Maria presso San Satiro. Hier schuf er das Querhaus, das, wie San Bernardino in Urbino, nach dem Vorbild von Brunellescos Pazzi-Kapelle (S. 181), aus einem „quadratischen Kuppelraum zwischen zwei gleichbreiten niedrigeren Tonnengewölben“ besteht; hier schuf er die südliche Schauseite, die in ihren klassisch einfachen Pilastern und Giebelportalen den ganzen Adel reinen Stilgefühls offenbart; hier schuf er die herrliche, achteckige, durch Rundfenster in den acht Kuppelkappen erleuchtete Sakristei (Abb. 144), deren rein gegliedertes und überaus vornehm verziertes Innere der erste geschlossene Raum Mailands ist, in dem alle Anklänge an die gotische Herrlichkeit überwunden sind. Hier versah er aber nach 1490 auch die Schlußwand hinter dem Altar der Kirche, die sich wegen Raummangels nicht zum Chorausbau entfalten konnte, mit einem aus einer perspektivischen Reliefdarstellung bestehenden Scheinchor, der bereits barocke Gepflogenheiten vorausnimmt. Die Baumeister standen ja überhaupt an der Spitze der perspektivischen Bewegung. Seit 1492 gab Bramante dann der noch 1464, „als sei nichts vorgefallen in Italien“ (Frankl), mit gotischem Langhaus und gotischer Fassade versehenen Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand ihren kleinen Kreuzgang und den nach drei Seiten abgerundeten Chor, dessen Reiz eben auch in der feinen Abstufung der Marmor- und Ziegelbauteile und in dem schlichten Adel seiner renaissancemäßigen Zierformen liegt. Gleichzeitig entstand der reizende, durch farbige Zutaten belebte Bogengang bei Sant' Ambrogio mit seinen schlanken, anmutig verjüngten Säulen, zwischen deren frei gestalteten Kapitellen und anmutigen Bogenansätzen edelgezeichnete Kämpfer eingeschoben sind. Alle Bauten Bramantes dieser Art sind wie von feinem, warmem Seelenleben erfüllt.

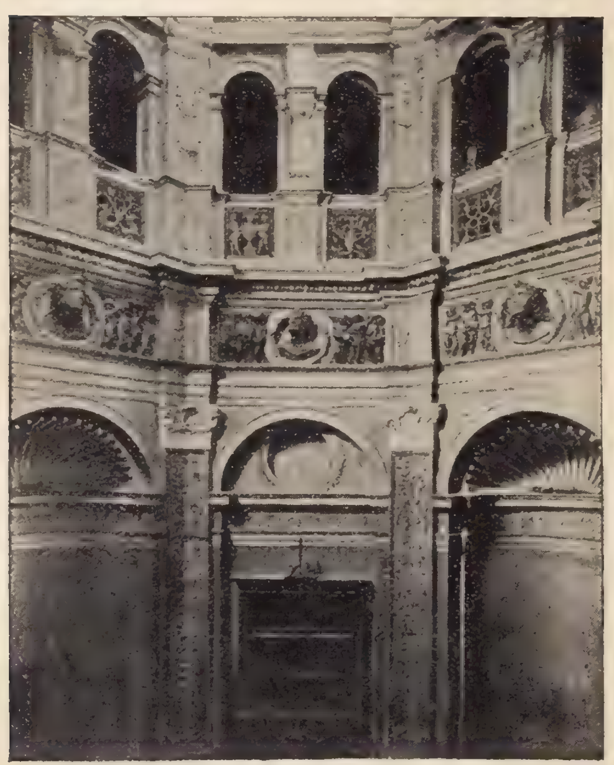


Abb. 144. Donato Bramante, Inneres der Sakristei von San Satiro zu Mailand. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Zu machtvoller Größe erhob Bramante sich dann (seit 1497) an der Schauseite der Marienkirche zu Abbiate Grasso, deren einziger Bogen an beiden Seiten von zwei übereinandergestellten Doppelsäulen getragen wird. Auf Bramantes römische Wirksamkeit aber können wir erst später eingehen. In Oberitalien folgten auf seine eigenen Schöpfungen im Übergang zum 16. Jahrhundert zahlreiche Bauten im „bramantesken" Stil. Im Kirchenbau bevorzugte diese „Bramanteske" die zentrale vor der basilikalen Gestaltung. Hauptwerke dieser Art, deren Meister bekannt sind, uns hier aber nicht beschäftigen können, sind die „Incoronata" zu Lodi und der ursprüngliche, später verbaute Teil von Santa Maria della Passione in Mailand, deren Kuppel Cristoforo Solari um 1509 wölbte. Daß die Art Bramantes sich aber auch des Palastbaues bemächtigte, der allerdings in verschiedenen Städten zugleich ein örtliches Gepräge erhielt, versteht sich von selbst. Die florentinische Rustika hatte in Mailand keinen Eingang gefunden. Die Straßenseiten der Wohnhäuser des Mailänder Adels, deren Arkadenhöfe leicht und geräumig sind, pflegten im Erdgeschoß ursprünglich ebenfalls in Bogenhallen aufgelöst, im Obergeschoß aber mit reichumrahmten Rundbogenfenstern ausgestattet zu sein.

Bramantesk ist der Hof des erzbischöflichen Palastes in Mailand, bramantesk ist der prächtige Hausteinbau der Casa Raimondi in Cremona, deren beide Geschosse mit ionischen Doppelpilastern gegliedert sind; bramantesk sind vor allen Dingen aber die mit Steinportalen und Steinsäulen geschmückten Backsteinfassaden und Höfe der Adelshäuser von Cremona, Lodi, Piacenza und Pavia. Das Steinportal des ehemaligen Palazzo Stanga zu Cremona, das jetzt im Louvre steht, gehört baulich und bildnerisch zu den üppigsten und schönsten der ganzen Frührenaissance. Die cremonesische Terrakottazierkunst aber, die mit der von Pavia wetteiferte, entfaltet am ehemaligen Palazzo Fodri (jetzigen Leihhauses) ihre reichste Blüte.

Je mehr wir uns von Pavia über Piacenza, Parma und Modena Bologna nähern, desto deutlicher vermischt sich die Bramanteske mit Einflüssen des bolognesischen Palaststils und örtlich selbständigen Regungen. Erscheinen in Piacenza die feine kleine Kirche San Sepolcro und der schöne Zentralbau der Madonna di Campagna so bramantesk, daß man sie früher auf Bramante selbst zurückführte, so zeigen die Klosterkirche San Sisto in Piacenza, ein Säulenbau mit Tonnengewölben und Kuppeln (1499—1511), und San Giovanni in Parma (1510), eine schlanke Pfeilerkirche, den Innenbau eigenartig entwickelt, wogegen die Backsteinfassade von San Pietro in Modena die Feinheiten verrät, deren dieser Stil im Außenbau fähig ist.

Die Frührenaissance Bolognas, die Malaguzzi-Valeri eingehend geschildert hat, litt besonders im Kirchenbau, wie die mailändische, lange unter der Nachwirkung der Gotik. Wurde doch nicht nur an San Petronio im alten Stil weitergebaut, sondern auch noch um 1480 die Annunziata-Kirche am Arsenal im gotischen Stile neu errichtet. Auch im übrigen handelt es sich in der reichen Gelehrtenstadt meist nur um Frührenaissance-Zutaten zu älteren Kirchen. Höchst eigenartig übersetzt die heitere Fassade der Madonna di Galliera (1510—16) die antiken Motive in den Terrakottastil; ein Muster prächtigster Backsteindekoration bietet die Stirnseite der Corpus-Domini-Kirche (1478—81), deren Tür zu den berühmten Werken dieser Art gehört. Ein Neubau des 15. Jahrhunderts (seit 1437), dessen Frührenaissance jedoch durch spätere Umbauten verhüllt ist, ist nur San Michele in Bosco.

Wichtiger ist der Palastbau Bolognas. Dem Übergangsstil gehören noch die Bauten der ersten Hälfte des Jahrhunderts an, wie der Palazzo Comunale, die Mercanzia und die Casa Tacconi, die, wie Ricci dargetan, auf den großen Ingenieur Fioravante Fioravanti (um

1360—1447) zurückgehen. Die Spitzbogenfenster sind z. B. am Palazzo Comunale doch schon von aneinandergereihten Rosettenquadraten umrahmt. Eigentümlich ist dem bolognesischen Palastbau die Auflösung der Außenseiten der Erdgeschosse in Bogengänge, die sich zu beiden Seiten der meisten Straßen entlangziehen; eigentümlich ist ihm aber auch, von Ausnahmen abgesehen, die Anwendung des Backsteins selbst für die Säulen der Schauseiten und Höfe. Innerhalb dieses Stils zeigt der Palazzo Isolani (1453) über den Rundbogen des Erdgeschosses noch Spitzbogenfenster, die jedoch bereits von kannelierten Pilastern eingefaßt sind, zeigt der Palazzo Fava (1483) aber auch im Obergeschoß Rundbogenfenster innerhalb der renaissancemäßig empfundenen Fläche. Von den seltenen Bauten ohne Bogenhallen im Erdgeschoß ist der Palazzo Bevilacqua (seit 1481), ein florentinischer Rustikapalast, ausnahmsweise ein Hausteinbau mit reichverzierten Fensterpilastern, der die Fortbildung der Rustika zur kristallförmigen Behauung (Facettierung) und Glättung jedes Steines zeigt. Die leichten zweistöckigen Säulenbogenhallen des Hofes werden von reizenden Terrakottafriesen umzogen. Ein ähnlicher Rustikabau ist der Palazzo Stracciaiuoli von 1496, der dem Goldschmied-Maler Francesco Francia zugeschrieben wird. Eine Stellung für sich aber nimmt der Palazzo del Podestà (1492 bis 1494) ein, dessen unteres, durch Halbsäulen gegliedertes Bogenhallengeschoß die facettierte Rustika des Palazzo Bevilacqua verwertet, während das obere, das Backsteingeschoß, durch anziehende Wand- und Fensterpilaster gegliedert ist.

Auf dem Wege von Bologna nach Venedig treffen wir in Ferrara einige späte Frührenaissancekirchen, von denen die Säulenkirche Santa Maria in Vado und die Pfeilerkirche Sant' Andrea noch mit flachen Holzdecken bedeckt sind, aber auch einige Frührenaissancepaläste, von denen der Palazzo de' Diamanti (jetzt Ateneo) die facettierten Quadern des Palazzo Bevilacqua in Bologna mit geschmackvoll verzierten Wandpilastern und schönumrahmten Fenstern verbindet. In Padua dagegen ist eigentlich nur die Ratshalle (Loggia del Consiglio), die seit 1493 errichtet wurde, ein nennenswerter, aber auch ein edler und eigenartiger Frührenaissancebau. Über einer vierzehnstufigen Freitreppe erhebt sich unten eine Bogenhalle mit weitgestellten schlanken Marmorsäulen, oben eine mit edlen Pilastern verzierte, hauptsächlich durch die Anordnung ihrer Fenster glücklich gegliederte Marmorfassade.

Lombardische Meister beherrschten im 15. Jahrhundert auch Genua, die stolze Seestadt, die, arm an einheimischer Kunst, ihre Künstler in früheren Jahrhunderten aus Toskana berufen hatte. Am namhaftesten waren die Gagini von Bissone am Luganer See, die, wie die meisten dieser wandernden Lombarden (Bd. 3, S. 108, 488), Baumeister und Bildhauer zugleich waren. Cervetto und Laura Filippini haben ihnen neuerdings eingehende Untersuchungen gewidmet. Das Hauptwerk der Frührenaissance in Genua, die Kapelle Johannes' des Täufers im Dom, ein Kuppelbau mit triumphbogenartiger Stirnseite, wurde seit 1448 von Domenico Gagini und seinem Neffen Elia Gagini ausgeführt. Andere Mitglieder der Familie schmückten die genuesischen Paläste mit schönen Frührenaissance-Portalen.

Venedig, die meerdurchströmte großmächtige Hauptstadt des Welthandels des 15. Jahrhunderts, betreten wir in der Erwartung, den neuen Baustil in ihr an einer Reihe von prächtigen, im Spiegelbild der Wasserstraßen verdoppelten Kirchen und Palästen eigenartig entwickelt zu sehen; und in der Tat bildet die venezianische Frührenaissance, obgleich auch sie teils von Florenz, teils von der Lombardei beeinflußt wurde, wieder eine Welt für sich; aber doch nur eine heitere, üppige Schmuckwelt, in der es noch weniger als in den übrigen Kunstwelten

der Frührenaissance auf strenge Gliederung und Konstruktionsklarheit der Gebäude, noch ausschließlicher als in diesen auf malerische Wirkung und reiche Prachtentfaltung abgesehen war.

Die venezianische Frührenaissance, die Paoletti beschrieben hat, begann erst spät sich von der Gotik zu befreien und zog sich dementsprechend auch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein. Ihre Baumeister, meist zugleich Bildhauer, viele von ihnen Lombarden, lebten zum Teil bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus. Gotiker waren noch die älteren Mitglieder der Familie Buon, Giovanni (um 1375—1445) und sein Sohn Bartolommeo (um 1410—70), die Erbauer der reizenden, erst 1437 vollendeten Cà Doro am Canale grande (Bd. 3, S. 494) und der üppigen Porta della Carta (1438—41) des Dogenpalastes; Gotiker war, wenigstens anfangs, auch noch Antonio di Marco Gambello (gest. 1481), der seit 1458 die Kirche San Zaccaria mit ihrem Spitzbogenchor zu bauen begann. Gleich der erste Renaissancekünstler Venedigs, Moro Conducci, genannt Moretto (gest. 1504), war in Bergamo zu Hause; aus Carona am Luganer See stammte das Künstlergeschlecht der Lombardi, Pietro di Martino Solari, genannt Pietro Lombardo (um 1437—1515), und seine Söhne Antonio (gest. 1516) und Tullio (gest. 1532) Lombardo, denen sich noch eine Enkelschar anschloß; in Verona waren Antonio Rizzi (um 1430—1500) und Fra Giocondo (um 1433—1515) geboren; aus Bergamo stammten der jüngere Bartolommeo Buon (gest. 1529) und Guglielmo Bergamasco, die Vertreter der venezianischen Frührenaissance in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Da alle diese Meister oft nach- oder nebeneinander als Baumeister oder Bildner an denselben Gebäuden tätig gewesen, ist es nicht immer leicht, ihren Anteil an jedem Bauwerk auszusondern.

Moro Conducci gab zuerst der flachgedeckten Säulenkirche San Michele die schlichte, echt venezianische Renaissancefassade, deren Mittelbau im Rundgiebel, deren Seiten mit halben Rundgiebeln schließen. Von 1483 bis 1488 aber baute er jene von Gambello gotisch begonnene Kirche San Zaccaria in tadelloser venezianischer Frührenaissance aus, die besonders im Rundgiebel mit seinen halbrunden Seitengiebeln, in der schreinerhaften Arbeit des Erdgeschosses, in den farbigen Steineinlagen und in den zierlichen Pilasterarabesken der Fassade zur Geltung kommt. Seit 1497 errichtete er die Kirche San Giovanni Crisostomo, deren Innenbau die byzantinische Flachkuppelanlage über griechischem Kreuz feinfühlig im Renaissancesinn erneuert. Auch am Bau der Scuola di San Marco, eines jener venezianischen Bruderschaftshäuser, die der Stadt ihr Gepräge geben halfen (Taf. 30b), war Moro neben anderen als Bauleiter tätig; und von den Privatpalästen Venedigs gehört ihm der ernste Palazzo Corner-Spinello, dessen Erdgeschoß in Rustika gehüllt ist. Jedenfalls besaß Moro Conducci ein feines Gefühl für die Anpassung der oberitalienischen Frührenaissance an die Verhältnisse Venedigs.

Dann aber Pietro Lombardo mit seinen Söhnen Antonio und Tullio! Zwischen 1480 und 1485 errichteten sie die vielgepriesene kleine Kirche Santa Maria de' Miracoli, deren mit einem einzigen Halbrund bekrönte zweistöckige Pilasterfassade mit unnachahmlicher Anmut an die Echtheit ihrer willkürlichen Formen glauben macht. Einen Hauptanteil hatten die Lombardi dann an der Schauseite der Scuola di San Marco (Taf. 30b), die die Eigenschaften der Fassade von Santa Maria de' Miracoli, reizvoll unsymmetrisch, in reicherer, phantasievollerer Ausprägung noch übertreibt. Die oberen Abschlüsse sind auch hier halbrund; innerhalb der Fassade mischen sich dreieckige unter die flachrunden Giebel; unerhört aber, bis auf Bramantes ziemlich gleichzeitigen Scheinchor in San Satiro in Mailand (S. 252), ist die Ausfüllung der Wandflächen des Erdgeschosses mit perspektivisch vertieften, in Marmor gemeißelten Scheinbauten. Sicher war Pietro Lombardo auch an einer Reihe der großen weltlichen Bauten

beteiligt, die jetzt in Venedig entstanden: seit 1480 am ersten und zweiten Geschosse des langgestreckten anmutigen Rundbogen- und Halbsäulenbaues der „Alten Prokurazien", von 1499 bis 1511 am Hofe des Dogenpalastes, in dem die ganze Entwickelungsgeschichte der venezianischen Renaissance sich widerspiegelt. Pietro Lombardo schuf aber auch den Palazzo Vendramin-Calerghi (1481), der mit seinen beiden fast ganz in zweiteilige Rundbogenfenster und in korinthische Pilaster aufgelösten Obergeschossen, seiner klaren Horizontalgliederung, seinen reichen Einlagen und Verzierungen das köstlichste Denkmal des venezianischen Palastbaues der Frührenaissance ist (Abb. 145). Ohne die Lombardi wäre Venedig nicht Venedig.



Abb. 145. Die Fassade des Palazzo Vendramin-Calerghi in Venedig. Nach Photogr.

Antonio Rizzi war als Baumeister besonders im Hofe des Dogenpalastes tätig. Von den jüngeren Bergamasken aber, die in der Lagunenstadt arbeiteten, ragt zunächst Bartolommeo Buon hervor. Von ihm rührt der fortschrittliche Entwurf zu der kräftigen, reichgegliederten, schon an die Hochrenaissance mahnenden, in zwei Geschossen mit vorspringenden korinthischen Säulen und mit giebelbedeckten Doppelfenstern geschmückten Fassade der Scuola di San Rocco (seit 1517) her, die erst 1550 von Antonio Scarpagni, genannt Scarpagnino (gest. 1558), beendet wurde.

Kehren wir durch Venetien nach Mailand, unserem Ausgangspunkt, zurück, so werden wir in Treviso Pietro Lombardos Renaissancechor des Domes und Tullio Lombardos anmutiges Querschiff von Santa Maria delle Grazie, in Verona, der Vaterstadt des in Frankreich berühmt gewordenen Altertumsforschers und Baumeisters Fra Giocondo (um 1435—1515), die anmutig heitere Ratshalle (Loggia del Consiglio, 1476—93) bewundern, deren Zurückführung auf eben diesen Meister neuerdings bestritten, von Marinelli nicht recht überzeugend verteidigt worden ist: über der heiteren Rundbogenhalle des Erdgeschosses ein Obergeschoß mit

Doppelpilastern, zwischen denen alle Wandfelder aufs reichste verziert sind. Schließlich aber werden wir in Brescia verweilen, dessen überreiche Frührenaissancebauten das freie Schalten des Zeitstils mit anmutigen Eingebungen veranschaulichen. Santa Maria de' Miracoli in Brescia, in deren Bedachung Tonnen und Kuppeln eigenartig verteilt sind, wird von stämmigen Kandelabersäulen getragen, die mit natürlich gemeißelten Blütenzweigen behängt sind, von außen aber durch Pilaster gegliedert, die mit den geistvollsten aufsteigenden „Arabesken" der oberitalienischen Frührenaissance verziert sind. Der weltliche Hauptbau dieses Stils in Brescia aber ist der klassische Palastbau des Vicentiners Tommaso Formentone (seit 1489), das Rathaus der Stadt, auch Loggia del Consiglio genannt, dessen Erdgeschoß sich nach drei Seiten mit mächtigen Rundbogen zwischen kräftig vorspringenden korinthischen Säulen öffnet, während das geschlossene Obergeschoß mit etwas spielerischer Pracht ausgestattet ist.

Lombardische und lombardisch-venezianische Züge lassen alle diese Bauten erkennen, daneben aber, wie A. G. Meyer hervorgehoben hat, auch bramanteske Züge (S. 253), die sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts über ganz Oberitalien verbreiteten.

B. Die oberitalienische Bildhauerei des 15. Jahrhunderts.

Enger noch als in Toskana und Mittelitalien ist in weiten Strecken Oberitaliens die Bildnerei mit der Baukunst, der sie dient, verwachsen; deutlicher noch als in der Baukunst aber macht sich in der Bildnerei der meisten Kunststätten Oberitaliens der toskanische Einfluß geltend. Von Niccolò d'Arezzo und Michelozzo bis auf Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci waren zahlreiche toskanische Bildhauer nach Mailand, Verona und Venedig berufen worden. Vor allen Dingen aber wurde Donatellos zehnjährige schulbildende Tätigkeit in Padua (S. 198) maßgebend. In der eigentlichen Lombardei brach der herbe Naturalismus der toskanischen Schule sich freilich vielfach an der alten, etwas handwerksmäßigen und weichlichen Steinmetzenübung, die hier das Oberwasser behielt; in Venedig vermischte er sich mit ererbtem eigenen Natur- und Schönheitsgefühl; am selbständigsten weitergebildet erscheint er in Padua, Bologna, Mantua und Modena.

Dem großen Florentiner Leonardo, der 1481 von Ludovico il Moro nach Mailand berufen wurde, um hier ein ehernes Reiterdenkmal zu schaffen, können wir erst später nähertreten. Im übrigen treffen wir in Mailand kaum Bildhauer, die wir nicht schon als Baumeister (S. 249) kennengelernt haben. Die Bildwerke, mit denen der Dom überfüllt wurde, führen uns den ganzen Stilwechsel vom Trecento bis zum Cinquecento vor Augen. Die Tätigkeit des Jacopino da Tradate, den Zeitgenossen dem Praxiteles gleichstellten, läßt sich am Dom von 1401 bis 1425 nachweisen. Sein Hauptwerk ist das vortreffliche überlebensgroße Sitzbild Papst Martins V. im Inneren des Domes, das unter der Einwirkung des Niccolò d'Arezzo den Übergang von der gotischen zur Renaissanceempfindung verkörpert. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts zeichneten sich unter den Dombildhauern z. B. Amadeo durch seine anmutigen Bildwerke am Treppentürmchen der Kuppel, Cristoforo Solari durch den kecken Adam am Äußeren und durch die würdigen vier Kirchenväter in den Kuppelzwickeln des Inneren aus. Wie sich Entwürfe oder doch Anregungen Michelozzos unter den Händen mailändischer Bildhauer gestalten, zeigt z. B. der berühmte, aus bemalten Tonfiguren gebildete Reigen langbekleideter jungfräulicher Flügelengel unter der Kuppel der Portinari-Kapelle zu Mailand. Erst der vollen zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören die großen Folgen von Standbildern, erzählenden Reliefs, Medaillonbüsten und sinnbildlichen Tiergestalten an, mit denen

Bauwerke wie die Certosa von Pavia, der Dom zu Como und die Colleoni-Kapelle zu Bergamo in verschwenderischer Fülle ausgestattet sind. Am bildnerischen Schmuck der Certosa von Pavia arbeiteten (S. 249—251), außer Amadeo, die Brüder Mantegazza, Gian Cristoforo Romano, Benedetto Briosco und Cristoforo Solari, genannt il Gobbo. Für die Bildwerke am Dom zu Como zeichnen die Brüder Tommaso und Jacopo Rodari. Die bildnerische Ausschmückung der Kapelle Colleoni in Bergamo rührt hauptsächlich von ihrem Erbauer Amadeo her. Merkwürdig spiegelt die gegenständliche Wiederaufnahme der Antike sich in den Sockelreliefs dieser Kapelle, in denen die Taten des Herkules neben den Vorgängen der Schöpfungsgeschichte stehen, aber auch in den römischen Kaiserbüsten wider, die als Fensteraufsätze und Rundfüllungen erscheinen. Dem großen Goldschmiede Cristoforo Foppa, genannt Caradosso (nach 1452—1527), werden die anmutigen spielenden und musizierenden Engelknäblein und die prächtigen Rundrahmen mit römischen Münzen entlehnten Charakterköpfen im Fries von Bramantes Sakristei von San Satiro zugeschrieben. Mit den Schöpfungen der toskanischen Bildnerei können sich diese Bildwerke trotz ihres Strebens nach Natürlichkeit und Empfindsamkeit nicht vergleichen. Sie pflegen haltloser im Körperbau, kleinlicher im Faltenwurf der Gewänder, lockerer in der Anpassung an den ihnen zugewiesenen Raum zu sein. Sind sie doch auch zunächst nur für das Zusammenwirken im Gesamtbild der Fassaden geschaffen.

Selbständiger treten uns die Grabdenkmäler dieser Schule entgegen. Amadeos bedeutendste Grabbauten stehen in der Kapelle Colleoni zu Bergamo. Schlicht und gefällig baut das Denkmal der Medea Colleoni (nach 1470) sich auf; Engelköpfe tragen den Sarkophag, auf dem die keusche, etwas matte Gestalt ruht. Anspruchsvoller wird der untere Sarkophag des Denkmals des Bartolommeo Colleoni (nach 1475) von Säulen mit Löwensockeln getragen; und die Reliefs aus der Leidensgeschichte des Heilands, die ihn wie den oberen Schrein schmücken, haben, trotz ihrer glatten Durchführung, den leidenschaftlichen Spätstil Donatellos zur Voraussetzung, ohne dessen toskanische Knochenkraft zu teilen. Von Gian Cristoforo Romano, Benedetto Briosco und anderen rührt das mächtige, prachtvoll in spätrömischen Formen aufgebaute, von Briosco mit einer wuchtigen Madonna bekrönte Grab des Galeazzo Visconti in der Certosa zu Pavia (1490—97) her. Cristoforo Solaris Liegebilder Ludovico il Moros und seiner Gemahlin Beatrice d'Este (1498) in der Certosa aber gehören, trotz des unruhigen Faltenfalles ihrer Gewänder, zu den reinsten und edelsten Schöpfungen der italienischen Frührenaissance. Gleichzeitig schufen Tommaso und Jacopo Rodari am Dom zu Como ihre merkwürdigen Idealdenkmäler des älteren und des jüngeren Plinius. Zwischen bereits barock erscheinenden Kandelabersäulen sitzen die heidnischen Gelehrten auf Tragsteinen, die von hageren nackten Gestalten gestützt werden. Daneben aber die Reliefs aus dem Leben der beiden Römer, die einzig in ihrer nach naturnaher Anschaulichkeit strebenden Art sind!

Die Bildnisplastik als solche spielte in Mailand und den Nachbarstädten keine solche Rolle wie in Florenz; doch tritt uns auch auf diesem Gebiete Cristoforo Solari als ein Hauptmeister der lombardischen Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert entgegen. Seine beiden Rundrahmenbildnisse des Tommaso und des Giovanni Bossi in der Brera zeigen ihn als Meister, der Augen im Kopf und Gefühl in den Fingerspitzen hatte. Im benachbarten Brescia aber fesseln uns besonders Gaspare da Cairanos 21 römische Kaiserbüsten in den Zwickeln der Rats-Loggia, Charakterköpfe, die mit denen Caradossos in der Sakristei von San Satiro in Mailand wetteifern, ohne sie ganz zu erreichen. In Genua aber treffen wir auch als Bildhauer die wanderlustigen Gagini aus Bissone wieder (S. 254), die wir auch in Sizilien

auftauchen sehen werden. Domenico Gagini (um 1425—92) schmückte mit seinem Neffen Elia (erwähnt 1441—81) vor allem jene Johanneskapelle des Domes mit lebensvollen Bildwerken. Nach Laura Filippini wäre Domenico der Schöpfer der äußerst bewegten Reliefs der Geburt des Täufers und des Gastmahls des Herodes, Elia der Meister der nicht minder natürlichen Darstellungen der Predigt des Täufers und der Taufe des Heilands. Daß Francesco Laurana (S. 49) Domenico Gaginis Mitarbeiter an der Johanneskapelle gewesen, wie Burger annimmt, oder gar ihren baulichen Entwurf geschaffen, wie Rolfs meint, läßt sich nicht nachweisen. Die Hauptbildhauer Genuas während der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts aber waren Giovanni di Beltrame Gagini (erwähnt 1450—95), von dem z. B. das geschickt angeordnete Grabmal des Kardinals Giorgio Fieschi im Dom herrührt, und Pace Gagini, der in Sevilla tätig gewesen war, in Genua aber 1509 das schöne Sitzbild des Francesco Lomellini im Palazzo San Giorgio schuf.

Ein reicheres Kunstleben als in Genua entfaltete sich in Verona und in Padua, den beiden alten Kunststädten, die seit 1405 unter venezianische Herrschaft geraten waren. In Verona wirkt das lebensvolle, von spätgotischem Astwerk umrahmte Reiterdenkmal des Cortesia Sarego (1424 bis 1429) in Sant' Anastasia wie ein realistischer Nachklang der älteren Scaligergräberkunst (Bd. 3, S. 495). Selbständig aber griff hier dann der vielgenannte Antonio Pisano, genannt Pisanello (1396 oder 1397—1450), den wir als bahnbrechenden Frührenaissancemaler kennenlernen werden (S. 267), als Schöpfer der italienischen Denkmünzenkunst in die Weiterentwickelung der Bildnerei ein. Seine Denkmünzenkunst hat namentlich Hill untersucht. Erst während des letzten Jahrzehnts seines Lebens wandte Pisanello sich, wahrscheinlich durch ältere französisch-flämische Münzen mit den Bildnissen des Kaisers Konstantin und des Kaisers Heraklius angeregt, mit Leidenschaft dem neuknospenden Zweige der Kleinkunst zu. Seine früheste Denkmünze stellt ebenfalls einen byzantinischen Kaiser, den Johannes Palaiologos, dar, der 1438 am Hofe von Ferrara erschienen war. Ihr folgten 24 bezeichnete und 12 andere, sicher von ihm entworfene Denkmünzen, auf denen er, von Ort zu Ort berufen, den erlauchtesten italienischen Fürsten und den erlesensten Geistern seiner Zeit unvergängliche kleine Denkmäler errichtete. Auf den Vorderseiten stellte er die Profilbüsten seiner Helden mit unerbittlicher Wahrheitsliebe, aber auch mit dem vornehmsten Stilgefühl dar. Die Rückseiten versah er in der Regel mit sinnbildlichen Reliefs, die sich auf Vorgänge aus dem Leben, auf den Namen, den Charakter oder den Beruf des Dargestellten bezogen. Zu seinen schönsten Schöpfungen dieser Art gehören die Denkmünzen auf Sigismund II. und auf Novello Malatesta, auf Cecilia Gonzaga, auf Lionello d'Este, auf Leon Battista Alberti (Abb. 146) und auf Alfons I., den König von Neapel. Als sein nächster Schüler in diesem Fach ist in Verona Matteo de' Pasti zu nennen. Von Mailand aus folgte den Spuren Pisanellos jener Römer Gian Cristoforo (um 1465—1512; S. 258), der z. B. in Mantua die Isabella Gonzaga, in Ferrara Alfons von Este, schließlich in Rom Papst Julius II. und Lucrezia Borgia auf Denkmünzen verewigte; in Mailand selbst aber goß Cristoforo Foppa,

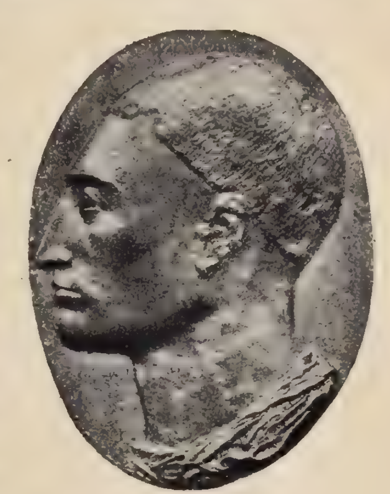


Abb. 146. Vittore Pisanos Denkmünze auf Leon Battista Alberti. Nach C. von Fabriczy, „Medaillen der italienischen Renaissance"; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes.

genannt Caradosso (nach 1452—1527), seine prächtigsten Denkmünzen auf Francesco Sforza und Ludovico il Moro, um später in Rom nicht nur die Stempel für geprägte Münzen Julius' II. und Leos X. zu schneiden, sondern auch noch meisterhaft gegossene Schaumünzen auf Bramante, auf Julius II. und andere in die Welt zu setzen.

Im übrigen war auf dem Gebiete der Bildnerei auch in Verona jetzt der florentinische Einfluß maßgebend. Der tüchtigste florentinische Bildhauer in der Etschstadt war der Donatelloschüler Giovanni di Bartolo, genannt Rosso (gest. nach 1451), dessen packendes Grabmal Brenzoni mit der Auferstehung Christi in San Fermo Maggiore (um 1425) von Pisanello selbst mit Wandgemälden umgeben wurde. Verona besitzt aber auch die erste große Schöpfung der oberitalienischen unbemalten Tonbildnerei der neuen Richtung. Als solche dürfen wir den Schmuck der Pellegrini-Kapelle in Sant' Anastasia ansehen, deren Wände (um 1430—40) vollständig mit eigenartig empfundenen, straff realistischen Terrakottareliefs aus dem Leben Christi bedeckt sind. Sicherer als diese Schöpfung ebenfalls auf Giovanni di Bartolo zurückzuführen, bleibt es, ihren Urheber einfach als „Meister der Pellegrini-Kapelle" zu bezeichnen.

Padua, die gelehrte Stadt des hl. Antonius, hatte schon im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert unter den Carrara eine Art Vorrenaissance besessen, die besonders in vereinzelten, schon 1390 geprägten, wohl ohne Einfluß auf Pisanello gebliebenen Denkmünzen der Herrscher zum Ausdruck kam, wurde aber erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Donatello zum Mittelpunkte eines neuen bildnerischen Aufschwungs. Bartolommeo Bellano (1430—98), Donatellos Lieblingsschüler (S. 200), zeigt sich z. B. in seiner großen figurenreichen Marmorwand in der Sakristei und in seinen zerfahrenen alttestamentlichen Bronzereliefs im Chor der Antoniuskirche zu Padua als ein kraus und stillos empfindender Meister ohne Gefühl für innere Zusammenhänge. Unter Bellanos Nachfolgern aber ragt als Bronzebildner Andréa Briosco, genannt Riccio (1470—1532), hervor, der in seinen größeren Arbeiten schon manchmal klassische Schönheit mit Nüchternheit verwechselte. In seinen beiden Bronzereliefs im „Santo" erscheint er ruhiger als sein Vorgänger; durch seine Kleinbildnerei aber zeichnete er sich so aus, daß vorzugsweise unter seinem Namen jene unzähligen kleinen, meist von Gebrauchsgegenständen stammenden Bronzerelieftäfelchen gesammelt werden, die als „Plaketten" das Entzücken der Gegenwart bilden. Riccios Hauptstück ist der bronzene Leuchter im Chor der Antoniuskirche zu Padua. Seine Plaketten finden sich in zahlreichen Museen. Auf einer seiner feinfühligen Denkmünzen aber erscheint sein Selbstbildnis mit negerhaftem Krauskopf.

Teils unter dem Einfluß der Donatelloschule Paduas, teils unter der Rückwirkung der Malerschule Ferraras entwickelte sich dann die Bildnerei Bolognas, die Supino eingehend behandelt hat. Ihre Hauptstärke war die Tonbildnerei. Teilweise in Bologna tätig war der vielgenannte, z. B. von Mackowsky, von Venturi und von Malaguzzi behandelte Bildner Sperandio von Mantua (um 1425—95), der namentlich als Meister einer markigen Bildniskunst erscheint. Als solcher tritt er uns in dem bemalten Terrakotta-Grabmal Papst Alexanders V. in San Francesco zu Bologna entgegen; als solcher zeigt er sich in seinen trefflichen Bildnisbüsten, wie der breit aufgefaßten, verblüffend lebenswahren Tonbüste eines Bologneser Professors in Berlin; als solcher erweist er sich aber vor allen Dingen in seinen Denkmünzen, deren Anzahl die aller anderen Meister des 15. Jahrhunderts übertrifft.

Neben Sperandio di Mantua war Niccolò d'Antonio di Puglia, genannt dell' Arca (um 1440—94), aus Bari, der bedeutendste der in Bologna tätigen Bildhauer des

15. Jahrhunderts. Mit ihm haben, außer Malaguzzi, Venturi und Supino, namentlich Fabriczy und Schubring sich befaßt. Vielleicht hat er, wie Schubring annimmt, die Tongruppenkunst und die Leidenschaft, die er ihr einflößte, aus Apulien mitgebracht. Sein frühestes gesichertes Werk in Bologna, die große Terrakottagruppe der Beweinung Christi in Santa Maria della Vita (1463), wurde das Urbild der ganzen Gattung, die sich rasch in Oberitalien verbreitete. Flach auf dem Boden ausgestreckt liegt der tote Heiland, hinter ihm und rechts und links winden die Leidtragenden sich im wildesten Schmerze. Die Art, wie Magdalena mit rückwärts flatterndem Gewande hereinstürzt, bezeichnet die äußerste Rücksichtslosigkeit in der Darstellung körperlich gewordener seelischer Leiden. Bald aber klärte Niccolò sich, offenbar in Anlehnung an die großen Werke Quercias in Bologna. Sein Hauptwerk (1469—73) ist der marmorne Deckelaufsatz über dem von Niccolò Pisano oder dessen Schülern ausgeführten Schrein des hl. Dominicus in dessen Kirche zu Bologna (Bd. 3, S. 458, 460). Der Arbeit an dieser „Arca" verdankte er seinen Beinamen. Ganz in der Art Quercias erscheinen die Heiligengestalten, die überall Wache stehen, und die prachtvollen, von nackten flügellosen Knäblein gehaltenen Fruchtkränze, die von der Spitze herabhängen; erhaben ist die Gestalt Gott-Vaters, die den Aufbau krönt, so vollschön aber der knieende, langgelockte Engel unten zur Linken, daß man gemeint hat, ihn Michelangelo zuschreiben zu müssen.

Die bolognesische Tonbildnerei in die milde, gefühlsinnige Richtung der gleichzeitigen bolognesischen Malerei hinübergeleitet zu haben, ist das Verdienst — wenn es ein Verdienst ist — Vincenzo Onofris. Sein frühestes Werk (1470—80) ist das zart verzierte, in der liegenden Gestalt aber scharf charakterisierte Grabmal des Bischofs Cesare Nacci in San Petronio. Mit seinem farbigen Terrakottarelief der Pietà von 1503 in der Servitenkirche lenkt er in die Empfindung des Goldschmied-Malers Francia ein.

Im benachbarten Modena wurde die plastische Darstellung des „heiligen Grabes" durch große bemalte Tonfiguren mehr im Dienste der Kirche als in dem der Kunst bis zum Gipfel des Realismus geführt. Der Hauptmeister dieser Kunst war Guido Mazzoni (1450—1518), ein vielbeschäftigter, auch nach Neapel und nach Frankreich berufener Meister. Vortrefflich in ihrer Art ist schon die Beweinung Christi von 1475 in der Minoritenkirche von Busseto bei Parma. Von krasser, fast spießbürgerlicher Natürlichkeit bei bewundernswertester Durchbildung ist die Beweinung Christi von 1480 in San Giovanni Decollato zu Modena, der sich die Geburt Christi im Dome anschließt. Erst 1492 aber wurde die leider auseinandergerissene Gruppe der Beweinung in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel vollendet; der Name Mazzonis ist maßgebend für diese ganze realistische Terrakottakunst geblieben, deren Zweck weniger war, Kunstwerke zu schaffen, als den Kirchenbesuchern die erschütternden Vorgänge so ergreifend, als sähen sie sie wirklich vor sich, zu vergegenwärtigen.

In manchen Beziehungen ihre eigenen Wege ging die plastische Kunst dieses Zeitraums in Venedig. Vom Meer her weht stimmungsvolle Milde durch die stillen Wasserstraßen; die Lage der Stadt öffnet den Blick mehr für malerische als für plastische Reize, stellt dafür freilich aber auch eine unmittelbare Verbindung mit Griechenland her. Die Bildnerei der Lagunenstadt neigt zu malerischer Weichheit, die sich hier und da klassischer Schönheit näherte. Der Übergang aus dem 14. ins 15. Jahrhundert vollzieht sich auch hier unter florentinischem, hier zugleich aber unter lombardischem Beistand.

Steht von den Eckgruppen am Äußeren des Dogenpalastes der steife, aber innerlich

belebte „Sündenfall“ noch auf dem Boden der Massegne (Bd. 3, S. 498), so bezeichnen die Bildwerke des Haupteingangs, der noch gotisch gegliederten Porta della Carta, die Bartolommeo Buon (S. 256; gest. 1464) anfangs mit seinem Vater Giovanni Buon (gestorben vor 1443) zwischen 1438 und 1463 ausführte, z. B. die nackten Flügelknäblein unter den Eckphialen, ein mächtiges Ringen, sich der gotischen Formeln vollends zu entledigen. Buons reifste Gestalt am Dogenpalast ist der Erzengel Gabriel an der Ecke gegenüber der Markuskirche. Von den Florentinern der Übergangszeit, die in Venedig tätig waren, sind zunächst Niccolò di Piero Lamberti (S. 190), der in der Regel Niccolò d'Arezzo genannt wird, obgleich Ghiberti diese beiden Meister voneinander unterscheidet, und sein Sohn Piero di Niccolò zu nennen. Nach den Urkunden waren sie seit 1420 an der bildnerischen Ausschmückung der Fassade der Markuskirche beschäftigt, wo z. B. das edle Standbild des hl. Markus auf dem Mittelbogen von ihrer Hand herrührt. Piero di Niccolò und Giovanni di Martino aus Florenz aber errichteten nach 1423 das noch halb gotische Grabmal des Dogen Tommaso Moncenigo in Santi Giovanni e Paolo. Der Sarkophag, auf dem der Verstorbene ruht, ist mit rundbogigen, oben gemuschelten Nischen geschmückt, in denen Heilige stehen. Ein mächtiger, von langbekleideten Engeln zurückgeschlagener Vorhang aber trennt ihn etwas unorganisch von den Standbilderreihen der Rückwand. Auf die Hand der Meister dieses Grabmals glaubt man dann auch die prächtige Eckgruppe des Dogenpalastes zurückführen zu können, die das Urteil Salomos (Abb. 147) mit fünf großartig charakterisierten, wenn auch noch etwas altertümlich steif gehaltenen Gestalten in kaum wieder erreichtem Zusammenschluß in engem Raume darstellt.



Abb. 147. Das Urteil Salomos. Bildwerk vom Dogenpalast in Venedig. Nach Photographie.

An der Spitze der reifen Frührenaissance-Meister Venedigs steht Antonio Rizzi aus Verona (S. 256). Sein Grabdenkmal des Dogen Niccolò Tron in der Frarikirche zu Venedig (nach 1473) ist ein mächtiger Wandbau, der unter dem krönenden Halbrund noch aus vier Geschossen besteht, die reich mit sorgfältig gearbeiteten Standbildern geschmückt sind; ihrer Gesamthaltung nach herb, sind diese in den Einzelheiten, wie den Gewandfalten, oft sogar schon allzu zierlich durchgebildet. Auch Antonios Standbilder Adams und Evas von 1484 im Hofe des Dogenpalastes gehören zu den Hauptwerken venezianischer Frührenaissance. Alle Befangenheit ist hier wenigstens in der Darstellung des wohlgestalteten und frei bewegten, jugendschönen Adam abgestreift, der verklärt gen Himmel blickt.

Auf Antonio Rizzi folgen gleich die Lombardi (S. 255), die eigentlichen Hauptmeister der Frührenaissancebildnerei Venedigs, die, obgleich Lombarden, mit richtiger Empfindung den Geschmack der Venezianer zu treffen und zu bilden verstanden. Bei den Beziehungen Venedigs

zu Griechenland waren sie in der Lage, nicht nur römische, sondern auch griechische Bildwerke zu sehen; und das Feingefühl, das auch spätgriechischen Werken noch eigen ist, klingt in der Tat in ihren Werken manchmal an, wenngleich es oft ins Gezierte oder Süßliche verzogen wird. Pietro Lombardo (gest. 1515) selbst betonte allerdings noch stets die frischen Naturformen, ohne die es keine echte Frührenaissance gibt. Bewegte Vorgänge gelingen ihm nicht so gut wie seine ruhigen schlanken, mit anliegenden Armen geschlossen hingestellten Einzelgestalten. Seine Reliefbilder sind, wie die Rizzis, ungewöhnlich flach gehalten. Erst seine Söhne Tullio (gest. 1532) und Antonio (gest. 1516) wurden weicher und gezierter. Pietro, Tullio und Antonio Lombardo, denen sich als Verzierungskünstler auch Alessandro Leopardi (gest. 1522) nicht selten anschloß, arbeiteten gemeinsam an der Herstellung einiger großen Grabmäler und an der Ausschmückung einiger prächtigen Kirchen Venedigs. Von den Kirchenarbeiten zeichnen sich besonders die Verzierungen und Bildwerke an und in der Kirche Santa Maria de' Miracoli, im Chor von San Giobbe, in der Cappella Giustiniani der Kirche San Francesco della Vigna und in der Kapelle San Zeno der Markuskirche aus. Auf dem dekorativen Reichtum liegt überall ein größeres Gewicht als auf der Wirkung der Einzelgestalten als solcher. Die Grabmäler bilden daneben einen besonderen Kunstzweig. Jedenfalls unter Pietros Mitwirkung entstanden in Santi Giovanni e Paolo so köstliche Wandgräber, wie das noch gotisch empfundene, doch neuzeitlich gestaltete Grabmal des Dogen Pasquale Malipiero (gest. 1462) und das eigenartig prächtige Grab des Dogen Niccolò Marcello (gest. 1474), in dessen Seitennischen die weiblichen Gestalten der Tugenden stehen. Urkundlich beglaubigt aber ist Pietro Lombardos berühmtes Grabmal des Dogen Pietro Moncenigo (gest. 1476) in derselben Kirche. Der Seeheld Moncenigo steht hier in voller Lebenskraft auf seinem Sarkophage, der von drei kräftigen Kriegergestalten getragen wird; und Krieger stehen auch in den Nischen, in die die Seitenwände aufgelöst sind. Pietros Söhnen gebührt der Hauptanteil an der bildnerischen Ausschmückung der Schauseiten der Kirche Santa Maria de' Miracoli und der Scuola di San Marco (Taf. 30). Mit Leopardi gemeinsam aber führten sie im letzten Viertel des Jahrhunderts „das schönste aller Dogengräber", das des Andrea Vendramin (Taf. 31) in Santi Giovanni e Paolo, aus, das erst nach 1493 vollendet wurde. Der ganze Aufbau hat hier vollends etwas Triumphbogenartiges; mächtig, von vorspringenden korinthischen Rundsäulen getragen, wölbt sich der kassettierte Mittelbogen, unter dem der Sarkophag mit dem Liegebild des Dogen steht. Klassisch und reich zugleich sind die Verzierungen, die überall an der richtigen Stelle angebracht sind. Der Gesamteindruck aber ist auch hier bedeutender als die Einzelbildung der Gestalten. Die beiden großen jugendlichen Wappenhalter, die am Grabmal durch nüchterne weibliche Gestalten ersetzt sind, zieren jetzt das Berliner Museum. Unter Leopardis und anderer Mitwirkung schufen Tullio und Antonio Lombardi seit 1504 auch den kostbaren Bildschmuck der Grabkapelle des hl. Zeno in der Markuskirche, in dem Marmor und Erz sich zu unauflöslichem Bunde vermählen. Überaus wirksam umstehen die sechs großen Bronzegestalten der Tugenden den Sarg mit dem Liegebild. Ein reifes Edelwerk ist der Bronzealtar, dessen innig beseelte Muttergottes zu den reinsten Schöpfungen Antonio Lombardos gehört. Von den Einzelarbeiten Pietro Lombardos sind die noch kraftvoll herben Standbilder der Heiligen Hieronymus und Paulus in Santo Stefano zu Venedig und das feinempfundene Relief von 1482, „Dante an seinem Schreibpult", im Dante-Mausoleum zu Ravenna, mit seinem Namen bezeichnet. Tullio Lombardo (um 1460 bis 1532), der am entschiedensten in den gezierten Stil überging, schuf ganz in antikem Sinne

das feine Hochrelief eines jugendlichen Ehepaares im Museum des Dogenpalastes, schuf ganz im christlichen Sinne die vier knieenden Engel von 1484 an einem Wandaltar in San Martino, meißelte ganz im Sinne der neuentdeckten Gesetze der malerischen Perspektive die merkwürdigen raumerweiternden Reliefs aus dem Leben des hl. Markus an der Schauseite der Scuola di San Marco. Unruhig dagegen sind seine Reliefs der Wundertaten des hl. Antonius (1525) in der Kapelle dieses Heiligen zu Padua. Mit seinem Namen hat Antonio Lombardo (um 1462—1516) in derselben Kapelle das reine Relief des wunderwirkenden Säuglings (1505) bezeichnet, das in seiner Anordnung und im Faltenwurf seiner Gewänder den unmittelbarsten Anschluß an antike Vorbilder verrät. Leopardis schönste beglaubigte Schöpfungen aber sind die drei vorbildlichen, edelgebauten, köstlich mit antikisierendem Bildwerk geschmückten ehernen Fahnenstangen auf dem Markusplatz und der stattliche, mit bronzenem Waffenfriese versehene Marmorsockel unter Verrocchios Reiterdenkmal, dessen Guß er ausführte. Immerhin gibt es zu denken, daß die Venezianer zur Herstellung dieses Hauptwerkes der monumentalen Bildnerei Venedigs einen Florentiner beriefen.

Wie geschickt auch die venezianische Bildnerei des 15. Jahrhunderts den vielseitigen Ansprüchen, die an sie gestellt wurden, gerecht zu werden verstand, zur eigentlichen Heimatkunst Venedigs entfaltete sich in diesem Zeitraum doch nur die Malerei, die auch die Schwächen des venezianischen Kunstempfindens in Stärken verwandelte.

C. Die oberitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Gerade in der Geschichte der oberitalienischen Malerei läßt sich die Gleichheit der künstlerischen Zeitströmung erkennen, die um 1400 in ganz Europa die alte Flächen- und Linienkunst durchbrach. In Piemont machen sich französisch-flämische Wechselbeziehungen, in der Lombardei, namentlich in Verona, zugleich Wechselbeziehungen zur süddeutschen Kunst bemerkbar; und oft ist es schwer zu entscheiden, welcher Teil der gebende und welcher der nehmende ist. Aber auch an toskanischen und umbrischen Einwirkungen fehlte es schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Oberitalien nicht. Sahen wir doch Masolino in Castiglione d'Olona, Gentile da Fabriano in Venedig und Brescia arbeiten, haben Uccello und Fra Filippo doch Fresken, die leider untergegangen, in Padua, der berühmten Universitätsstadt, geschaffen, verlieh schließlich in Mailand doch kein geringerer als Leonardo da Vinci der oberitalienischen Kunst die Schwingen zu den höchsten Flügen. Aber auf nicht minder zahlreichen Herden als in Toskana und Mittelitalien brannte in Oberitalien doch schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein helles einheimisches Feuer. Selbständig, ja mit etwas anderen Ergebnissen als ihre florentinischen Genossen nahmen in Padua gelehrte Meister, wie Squarcione und Mantegna, die perspektivischen Studien auf, und in Mailand, wo die Maler Foppa, Zenale und Bramantino sich der Lehre von der Perspektive angenommen hatten, faßte schließlich Leonardo, der auch die Luft- und Lichtperspektive in den Kreis seiner Untersuchungen zog, alle diese Forschungen theoretisch und praktisch zusammen. Selbständig aber gaben die paduanischen Gelehrten und Künstler sich auch den archäologischen Forschungen hin, die eigentlich die Voraussetzung der „Renaissance" im engeren Sinne bilden. Die Antikensammlungen, die der gelehrte Scarampi und der Malervater Squarcione (1397—1474) in Padua anlegten, dem über Venedig echt griechische Werke zugeführt wurden, kamen der Ausbildung der Maler zugute; und Squarciones Adoptivsohn Mantegna wurde, was auch nach Venturis Untersuchungen der schwer greifbare Übergangsmeister des Trecento Giusto di

Padua (gest. um 1397) in dieser Richtung versucht haben mag, „der erste große Künstlerarchäolog", den die Kunstgeschichte nennt.

Auch die Nebenzweige der Malerei trugen in Oberitalien würzige Früchte. Die kirchliche Glasmalerei blühte in Mailand, in Bologna und in Venedig. Was von den Farbenfenstern des Mailänder Domes aufs 15. Jahrhundert zurückgeht, ist noch nicht genügend festgestellt. Jedenfalls hat sich in ihm von den vielgenannten Glasbildern des Michelino Molinari da Besozzo oder Bisuccio, der 1404 bis 1440 erwähnt wird, keines erhalten! In San Petronio zu Bologna aber läßt die Entwickelung sich bis zu ihrer Einmündung in den Stil Lorenzo Costas (S. 273) verfolgen, der die acht Nischenheiligen im Fenster der Cappella Bacciocchi (um 1492) ausführte. In Venedig herrschten schon jetzt die muranesischen Glashütten. Das großartigste muranesische Farbenfenster des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts leuchtet im rechten Querschiff von Santi Giovanni e Paolo. Als seine Schöpfer werden Antonio Licinio da Lodi und Girolamo Mocetto von Murano (1458—1531) genannt. Die Intarsienkunst (S. 213) fand zwischen den Alpen und Apenninen eine begeisterte Aufnahme, ja, wanderlustig wie immer, trugen oberitalienische Meister sie durch ganz Italien. Rühren von Cristoforo da Lendinara (gest. 1491) doch die fünf Intarsientafeln mit baulichen Ansichten (1484—88) in der Pinakothek zu Lucca her. Schuf Cristoforos Bruder Lorenzo da Lendinara (gest. 1477) doch Ansichten dieser Art in der Frarikirche zu Venedig. Wurde Fra Giovanni da Verona (1457—1525) von seiner Vaterstadt doch nach Siena, Rom und Neapel berufen.

Zu besonders reicher Blüte aber brachte es die Buchmalerei dieses Zeitraums in Oberitalien; und außerordentlich gründlich sind die Untersuchungen, die z. B. Malaguzzi über die bolognesische, H. J. Hermann, Ad. Venturi und Fed. Hermanin über die ferraresischen, Beltrami und Venturi über die mailändischen, Pietro Toesca über die lombardischen Bilderhandschriften des 15. Jahrhunderts angestellt haben. Unter den mailändischen Handschriftenmalern vom Anfang des 15. Jahrhunderts spielen der vielseitige Giovanni de' Grassi (Bd. 3, S. 501), dessen Tierzeichnungen, denen der Kalenderbilder der „Heures de Chantilly" (S. 15) verwandt, Schule machten, der schon als Glasmaler genannte Michelino da Besozzo und dessen Sohn Leonardo da Besozzo, dem Brockhaus eine Sonderarbeit gewidmet hat, eine gewisse Rolle. Von Michelino rührt die schöne, 1403 entstandene Bilderhandschrift des Lobes Gian Galeazzo Viscontis in Paris (lat. 5888) her. Später arbeitete z. B. Antonio da Monza und Cristoforo Preda (oder de Predis), dessen malerisch kräftige Buchbilder in der Ambrosiana zu Mailand und in der Turiner Bibliothek zu finden sind. In Verona wandte sich von den bekannten Schülern Pisanellos wenigstens Matteo de' Pasti (S. 259) auch der Handschriftenmalerei zu. Von den späteren veronesischen Buchmalern werden uns wenigstens Girolamo dai libri und Liberale da Verona (S. 271) unter den Großmalern begegnen. In Padua und Venedig wirkte Benedetto Bordone (gest. 1539), dessen Meßbuch im British Museum den Übergang von dem paduanischen zu dem venezianischen Stile Giovanni Bellinis aus einiger Entfernung mitmacht. Besonders deutlich aber spiegelt die ganze oberitalienische Großmalerei sich in der Handschriftenmalerei Ferraras wider. Schon unter Leonellos Regierung (1441—50) hatte sich das typische Zierwerk der Randleisten der ferraresischen Buchmalerei herangebildet, dessen Grundlage nicht das landläufige weiße Astwerk der älteren florentinischen Randleisten, sondern ein feines, spitzenartiges Netzwerk aus schwarzen und goldenen Spiralen bildet; unter Borso (1450—70) scheidet sich die von Vittore Pisano und Squarcione beeinflußte Richtung Taddeo Crivellis und Francesco Russis, deren Hauptwerk

die berühmte, mit über tausend Abbildungen geschmückte Bibel der Österreichisch-Esteschen Sammlung zu Wien ist, von der selbständig ferraresischen Richtung Guglielmo Giraldis, als deren Meisterwerk die prächtige Bibel der Certosa von Ferrara erscheint. Unter Ercole I. (1471—1505) endlich folgt auf eine ältere Richtung, deren Hauptmeister, Martino da Modena, eine Reihe der schönen Chorbücher des Domes zu Ferrara geschaffen, die neue, freie Richtung, die um 1500 einsetzte und im Breviarium Ercoles I. in der Österreichisch-Esteschen Sammlung zu Wien ihre höchsten Triumphe feiert.

Der oberitalienische Holzschnitt erreichte seine höchste Blüte erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig. Hier hatte, wie Baer gezeigt, der Augsburger Maler Bernhard mit zwei Landsleuten 1476 eine Druckerei gegründet, deren Bücher ihre Randleisten früher als alle anderen mit Renaissanceverzierungen schmückten. Hier entstanden später aber auch die 172 Textbilder in Francesco Colonnas Kunstroman „Hypnerotomachia Poliphili“, den Aldo Pio Manutio, der Ahnherr eines angesehenen venezianischen Druckergeschlechts, 1499 in Venedig herausgab. Als ihr Schöpfer gilt heute eben jener Benedetto Bordone. Weich und rund sind die Umrisse der Zeichnungen; sparsam sind die Schattenschraffierungen, die nur mit Parallellinien ausgeführt werden; anschaulich und poetisch aber sind die einzelnen Vorgänge verbildlicht.

Aber auch in Oberitalien spricht sich im Kupferstich (S. 215) eine noch stärkere und innerlichere künstlerische Kraft aus als im Holzschnitt. Nordische Einflüsse mögen sich hier mit den florentinischen gekreuzt haben. Als feine oberitalienische Niellen (S. 215) seien die prächtigen Platten des berühmten Goldschmieds und Malers Francesco Francia (S. 274) in der Pinakothek zu Bologna genannt. Die Hauptvertreter des oberitalienischen Kupferstichs aber gehören zugleich zu den Großmalern, unter denen wir sie kennenlernen werden.

Die Malerei Piemonts, des westlichsten Teiles Oberitaliens, nimmt durch ihren erklärlichen frankoflämischen Einschlag eine Sonderstellung ein. Auf den nordischen Charakter von Wandgemälden, wie der neun Helden des Altertums im Schloß zu Manta bei Saluzzo und der Fresken des Schlosses Fenis (S. 56), ist schon hingewiesen worden. Die weitere Entwickelung der piemontesischen Malerei hat Siegfried Weber geschildert. Meister wie Giovanni Canavesio (seit 1450) und Martino Spanzotti, der seit 1481 in Vercelli wirkte, sind für ihre Zeit noch merkwürdig gotisch befangen. Erst in Macrino d'Alba, dessen Name zuerst 1496 auf einem Altarwerk der Certosa zu Pavia erscheint, tritt uns ein wirklich bedeutender, von heiligem Schaffensdrang erfüllter Meister entgegen, in dessen kraftvoller, im wesentlichen quattrocentistischer Eigenart unsere Beeinflussungs-Theoretiker die verschiedensten mittel- und oberitalienischen Einflüsse sich kreuzen, ja, schließlich schon leonardisches Helldunkel schimmern sehen. Jedenfalls stehen die Bilder seines zerteilten Altars von 1506 in Turin und sein schönes Triptychon in Frankfurt schon am Wege zur Kunst des 16. Jahrhunderts. Macrino starb 1528. Inzwischen hatte sich in der Schule von Vercelli Eusebio Ferrari, dessen liebliche Geburt Christi in der Mainzer Galerie dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehört, zum Stammvater eines neuen Künstlergeschlechts entwickelt.

In Genua wirkte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Lombarde Donato Conte de' Bardi (erwähnt 1436—51), dem Suida nachgegangen ist, im altlombardischen Sinne. Doch meint man in seiner Kreuzigung im Museum zu Savona auch einen florentinischen Einschlag zu entdecken. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beherrschte Ludovico Brea aus Nizza (um 1443—1520) die genuesische Malerei. Seit 1490 malte er gemeinsam

mit dem berühmten Mailänder Vincenzo Foppa (S. 276) ein großes Altarwerk für Santa Maria di Castello in Savona. In seinen eigenen Werken, wie schon in seiner Kreuzigung von 1481 im Palazzo Bianco und noch in seinem „Paradiesaltar" von 1513 in Santa Maria di Castello zu Genua aber steht er eher auf altniederländischem als auf altitalienischem Boden.

Auf ganz Italien wirkte schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Kunst Veronas und Paduas ein. Aus den Wechselbeziehungen zwischen diesen Städten hatten sich (Bd. 3, S. 499) schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts alle Fortschritte ergeben, die das 15. Jahrhundert weiterentwickelte. Wie damals Altichiero und Avanzo, so standen jetzt der Veronese Pisanello und der Paduaner Squarcione an der Spitze der Bewegung. In Verona erscheint Stefano da Zevio (geb. 1375) nicht als Nachfolger, sondern als Vorgänger Pisanellos. Daß er selbst vom germanischen Norden berührt ist, gibt auch Venturi zu. Ein weicher, träumerisch wirkender gotischer Linienschwung geht noch durch seine Bilder. Freskenreste seiner Hand haben sich in verschiedenen Kirchen Mailands und seiner Umgebung erhalten. Zweifellose Tafelbilder Stefanos sind die langgestreckten, von langbekleideten Engeln umdrängte thronende Madonna in der Galerie Colonna zu Rom und die bezeichnete, leicht hingesetzte, wohl durch Gentile da Fabrianos Bild (S. 237) beeinflußte Anbetung der Könige in der Brera.



Abb. 148. Antonio Pisanello: Maria erscheint den Heiligen Antonius und Georg. Gemälde in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 268.)

Auf Zevio folgt Antonio Pisano, genannt Pisanello (1397 oder 1398—1450), den wir als Denkmünzenbildner bereits kennengelernt haben (S. 259). Den richtigen Namen des Meisters, der früher irrtümlich Vittore Pisano genannt und für 17 Jahre älter gehalten wurde, hat Biadego urkundlich sichergestellt. Venturi hält ihn für Stefano da Zevios Schüler und sieht dementsprechend, im Gegensatz zu Manteuffel von Zoëga, in der poesievollen „Madonna mit der Wachtel" im Stadtmuseum zu Verona sein frühestes erhaltenes Werk. Der Mitwelt prägte Pisanello sich zunächst einerseits als Bildnismaler, anderseits als Tierdarsteller von neuartiger Unmittelbarkeit und Frische ein. Sein Raumgefühl bleibt, obgleich es allmählich zunimmt, noch unentwickelt. Seine Baulichkeiten sind noch gotisch. In der Landschaft sieht er hauptsächlich nur die Einzeltiere und Pflanzen, mit denen er seine Vorder- und Hintergründe belebt. Erhalten haben sich weder seine Fresken in den Schlössern zu Mantua und zu Pavia, noch die Wandgemälde, mit denen er neben und nach Gentile da Fabriano den Dogenpalast in Venedig und den Lateranpalast in Rom geschmückt hatte. Halb erhaltene Fresken seiner Hand sind z. B. die strenge „Verkündigung" in San Fermo und die herbfrische Darstellung des Aufbruchs des hl. Georg zum Drachenkampf in Sant' Anastasia zu

Verona. Im Hintergrunde des Georgsbildes steigen, ähnlich wie die französischen Schlösser in einem der Monatsbilder der „Heures de Chantilly“ (S. 15), die schlanken, reichgegliederten gotischen Turmbauten einer fernen Stadt gen Himmel. Als Tafelmaler ist Pisanello greifbar hauptsächlich durch sein bezeichnetes Londoner Bild, das auf der Erde vor einem Walde die stehend einander zugewandten Heiligen Antonius und Georg (Abb. 148), in der Höhe des Himmels aber die Erscheinung der hl. Jungfrau mit ihrem Sohne darstellt. Das Beiwerk ist hier, wie übrigens selbst auf seinen Fresken, noch mit erhöhtem Gold aufgetragen. Als echte Bildnisse Pisanellos aber lassen auch wir die in strenger Profilstellung gegebenen Bildnisse des Lionello d'Este in Bergamo und einer estensischen Prinzessin im Louvre gelten. Charakteristisch ist die streng sachliche Bildnisähnlichkeit, mit der die beiden Köpfe in feiner, unaufdringlicher Modellierung wiedergegeben sind. Charakteristisch ist aber auch die Ausstattung ihres im übrigen flächenhaft dunklen Grundes mit lebendigem Blütengebüsch.



Abb. 149. Madonna. Gemälde von Francesco Squarcione in der Berliner Galerie. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München.

Erst die Schule von Padua steckte auch der Schule von Verona neue Ziele. Von eigenen Gemälden Francesco Squarciones (1397—1474), des Begründers der Schule von Padua, läßt sich nicht viel sagen. Er war Unternehmer, der die Bilder, die bei ihm bestellt wurden, in der Regel von den Schülern seiner „Akademie“ ausführen ließ: so wahrscheinlich auch die kleinlich gemalte fünfteilige Altartafel mit der Vergöttlichung des hl. Hieronymus in der Galerie von Padua. Am ehesten dürfen wir seine vollbezeichnete, plastisch modellierte Profil-Madonna (um 1450) im Berliner Museum, die sich übrigens noch deutlicher an Donatello als an die Antike anschließt, als eigenhändiges Werk des Meisters ansehen (Abb. 149). Sicher ließ Squarcione die Fresken in der Kapelle der Heiligen Jakobus und Christophoros in den Eremitani zu Padua, die nach 1443 bei ihm bestellt wurden und vor 1460 vollendet waren, ausschließlich von Schülerhänden ausführen. Die sechs, in drei wagerechten Reihen übereinanderstehenden Bilder der linken Wand sind den Geschichten des hl. Jakobus, die sechs entsprechenden Bilder der rechten Wand den Legenden des hl. Christophoros geweiht. Die Altarwand der Apsis zeigt die Himmelfahrt der Muttergottes. Der Trennungsbogen zwischen der Kapelle und der Apsis ist vorn in echt antikisierender Weise mit Stirnschädeln und Fruchtschnüren geschmückt, wie sie auch, von Putten durchspielt, in die oberen Wandgemälde herabhängen. Die meisten und besten der 12 Bilder rühren von Andrea Mantegna (S. 269), dem weitaus größten und selbständigsten Schüler Squarciones, her. Nicht sicher ist, ob der Dalmatiner Gregorio Schiavone (tätig um 1440—70) und der Bolognese Marco Zoppo (tätig um 1465—98), die sich auf hart und herb gemalten Bildern in Berlin und bei Lady

Wimborne in England inschriftlich zur Schule Squarciones bekannt haben, an der Ausschmückung der Eremitanikapelle beteiligt sind, überliefert aber ist die Mitarbeit des früh verstorbenen vielseitigen Niccolò Pizzolo, dessen Himmelfahrt Mariä hinter dem Altar der Kapelle von Mantegna vollendet wurde. Von Pizzolo allein rühren wahrscheinlich die Bilder der Versuchung und der Berufung des Jakobus her. Bono da Ferrara aber, der, wie sein Hieronymus in der Londoner Galerie beweist, aus der Schule Pisanellos in den Kreis Squarciones übergetreten war, hat das Bild des hl. Christoph mit dem Christkind auf der Schulter, und Ansuino da Forlì, der, wie Kristeller gezeigt hat, aus der Richtung Piero della Francescas hervorgegangen, hat die Predigt des hl. Christophoros in der Eremitanikapelle mit seinem Namen bezeichnet. Mantegna selbst hat die vier unteren Bilder beider Wände und die beiden mittleren der linken, der Jakobus-Wand gemalt.

Andrea Mantegna war 1431 in Vicenza geboren, wird 1441 als Schüler Squarciones in Padua erwähnt, wurde 1460 aber von Ludovico II. Gonzaga nach Mantua berufen, wo er 1506 starb. Die klare, herbe, plastische Kraft seines Jugendstils tritt nirgends deutlicher hervor als in seinen genannten Fresken in Padua, die 1455 vollendet waren. Besonders die vier unteren Bilder, von denen die zur Linken den Gang des Jakobus zum Richtplatz und seine Enthauptung, die zur Rechten den Martertod des hl. Christoph und die Fortführung seines Leichnams darstellen, gehen in dem auf perspektivische Täuschung berechneten Bestreben, die Bildfläche als wirklichen Raum hinter der Umrahmung, auf die einige Gestalten heraustreten, wirken zu lassen, über alle florentinischen Versuche dieser Art hinaus. Um die Körperlichkeit der Gestalten, deren individuell belebte Köpfe freilich auch mächtig durchgeistigt sind, und um die Greifbarkeit der Geschehnisse ist es dem Meister hier überall in erster Linie zu tun. Der raumabschließenden Wandmalerei des Mittelalters stellt sich mit vollem Bewußtsein die raumerweiternde Wandmalerei der Neuzeit gegenüber.

Die Jahreszahl 1454 und seine Namenszeichnung trägt Mantegnas erstes Leinwandbild, die edle Gestalt der hl. Euphemia in Neapel. Erst zwischen 1457 und 1459 schuf er das erste große Altarwerk, dem er alle räumlichen Errungenschaften der Eremitanikirche zugute kommen ließ, das herrliche Triptychon in San Zeno von Verona, dessen Mittelbild die thronende Madonna unter Fruchtschnüren, von musizierenden und singenden Englein umspielt, veranschaulicht, während die Seitenbilder stattliche Heiligenversammlungen in prachtvoll vertiefter Himmelshalle darstellen. Die wirkungsvolle „Kreuzigung" vom Sockel dieses Altarwerks befindet sich im Louvre. Der paduanischen Zeit des Meisters gehören aber auch z. B. sein kleiner hl. Sebastian in Wien und seine Madonna im Engelrahmen, die Darstellung im Tempel und das prächtige Brustbild eines Kardinals in Berlin an. Der ersten mantuanischen Zeit Mantegnas schreiben wir mit Kristeller einige seiner packendsten und poesievollsten Bilder zu: z. B. das wunderbare Triptychon der Uffizien, dessen Mittelbild die Anbetung der Könige vor eine romantische Felsengrotte verlegt, den ganz eigenartig realistisch und doch wunderbar poetisch gestalteten Tod Mariä in Madrid und die schreckhaft wahre und doch tief durchgeistigte Klage am heiligen Leichnam in der Brera. In voller Verkürzung ausgestreckt, wendet der Tote hier dem Beschauer die Fußsohlen zu, während links die von heftigstem Schmerze verzogenen Gesichter der Leidtragenden hervorblicken.

Eine neue Großtat Mantegnas war die 1474 vollendete Freskenfolge in der Camera degli Sposi der Hofburg zu Mantua. Das ganze Gemach, Sockel, Wände und Deckengewölbe, wurde hier mit raumerweiternder Absicht malerisch vertieft; die lebensgroßen Bildnisgruppen

des Ludovico Gonzaga und seiner Angehörigen, seiner Dienerschaft, seiner Pferde (Abb. 150) und seiner Jagdhunde sind so plastisch in die gemalte Landschaft und zum Teil noch vor die gemalte Architektur gesetzt, als leibten und lebten sie dort in voller Wirklichkeit. Es sind zugleich die ersten großen auf sich selbst gestellten Bildnisgruppen der Kunstgeschichte; und das gemalte Gewölbe, über dessen in voller Untersicht wiedergegebenes kreisrundes Geländer, an dem Engel spielen und neugierige Menschenköpfe herabblicken, ist die früheste, auf volle Untersicht berechnete Gewölbemalerei der Weltgeschichte der Kunst. Als kühner Neuerer, als gründlicher Beherrscher der Technik, aber auch als geistvoller Nachbildner der Natur erscheint Mantegna hier wie überall.



Abb. 150. Rückkehr von der Jagd. Aus der Freskenfolge Andrea Mantegnas in der Camera degli Sposi zu Mantua. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Abermals neue Wege schlug der gewaltige Meister mit seinem berühmten „Triumph Cäsars“ ein, dessen neun große, sich aneinander anschließende Viereckbilder jetzt den Palast zu Hampton Court schmücken. Trophäenträger, Tubenbläser, Elefanten mit Fackeln auf den Rücken, Beuteträger, Gefangene, Rinderführer, zum Schlusse Cäsar auf seinem Siegeswagen vor einem Triumphbogen, Zuschauer in den Fenstern der Häuser, Denkmäler auf den Bergeshöhen des Hintergrundes: ein gewaltiger, von rechts nach links unaufhaltsam fortschreitender Siegeszug! Gerade hier erscheint Mantegna als der große Künstlerarchäologe, gerade hier aber auch als der Meister gewaltigen eigenen Natur- und Stilgefühls. Anziehende verwandte Tafelbilder sind „Der Parnaß“ (richtiger „Triumph der Venus“) und „Der Sieg der Tugend“ im Louvre. Von Mantegnas späten schlichteren Andachtsbildern aber verdient besonders die Heilige Familie in Dresden wegen des stillen Adels ihrer Formensprache und der kühlen Pracht ihrer Färbung hohes Lob. Von den großen Altarbildern seiner Spätzeit endlich, die sich bei leise zunehmender Rundung der Formen durch den ruhigen, aber innerlich belebten Seelenfrieden ihrer Stimmung auszeichnen, ragt die Madonna della Vittoria von 1496 im Louvre schon durch das prachtvolle, ganz aus Fruchtschnüren zusammengesetzte Triumphgestell hervor, unter dem die Handlung spielt, gehören aber auch die Madonna zwischen dem Täufer und Magdalena in London und die Madonna von 1497 in der Sammlung Trivulzio zu Mailand zu Mantegnas prächtigsten Werken.

Auch als Kupferstecher nimmt Mantegna eine führende und herrschende Stellung für ganz Italien ein. Von den zahlreichen Kupferstichen, die ihm zugeschrieben zu werden pflegen, erkennt Kristeller freilich nur sieben als eigenhändig an, von denen die ergreifende Grablegung

im Breitformat (Bartsch 3), die beiden Bacchanale (B. 19 und 20) und die beiden Kämpfe der Meergötter (B. 17 und 18; Abb. 151) hervorgehoben seien. In seiner ruhigen, sicheren, mit Parallelschraffierungen arbeitenden Technik hat Mantegna hier wahre Musterleistungen des Kupferstichs vollendet und zugleich, den beiden Seelen, die in seiner Brust wohnten, gehorchend, christliche wie antike Darstellungen von höchster Kraft der Bewegung und lebendigster Fülle des Ausdrucks geschaffen.

Mantegna übte auf seine gleichalterigen oberitalienischen Zeitgenossen einen gewaltigen Einfluß aus; und seinem Einfluß vor allen Dingen ist es zuzuschreiben, daß seine oder Squarciones Richtung im dritten Viertel des Jahrhunderts wenigstens vorübergehend alle oberitalienischen Kunststätten beherrschte.

In Verona traf der paduanische Zufluß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bereits auf starke venezianische Nebenströmungen, die hier schließlich Oberwasser erhielten. Rein mantegnisch mutet Francesco Benaglia (geb. 1432) uns an, dessen Altarwerk von 1462 in San Bernardino zu Verona sich eng an Mantegnas Hauptwerk in San Zeno anlehnt. Aber schon in den Gemälden Domenico Morones (1442 bis nach 1503), Francesco Buonsignoris (1455 bis 1519), Liberales da Verona (1451 bis 1536), der mit berühmten Meßbüchern im Dom zu Siena und in der Pinakothek seiner Vaterstadt, mit zahlreichen Bildern in den Kirchen Veronas vertreten ist, und Giovanni Maria Falconettos (1458—1534), des Baumeisters und Malers, dessen Fresken in Santi Nazaro e Celso zu Verona von selbständigem Verhältnis zur Antike zeugen, lassen sich mehr oder minder deutliche Übergänge vom Stil Mantegnas zu venezianischer Weichheit und Farbenpracht wahrnehmen. In Vicenza nimmt Bartolommeo Montagna (um 1445—1523), der sich den vornehmsten Meistern anreiht, eine selbständige, kraftbewußte Mittelstellung zwischen den Paduanern und den Venezianern ein, von denen namentlich Alvise Vivarini (S. 281) ihn beeinflußt zu haben scheint. Schon Montagnas Altarflügel in Santi Nazaro e Celso zu Verona, die Johannes den Täufer und den hl. Benedikt, den hl. Nazarus und den hl. Celsus darstellen, zeigen die männliche Kraft seiner bildnisartigen Formensprache und den kühlen, aber satten Zusammenklang seiner eigenartigen Farbengebung. Auf der Höhe seiner Kraft aber erscheint er in der großen Madonna mit Heiligen von 1499 in der Brera zu Mailand, die zu den herrlichsten oberitalienischen Schöpfungen dieser Zeit gehört. Von seinen Nachfolgern war sein Sohn Benedetto Montagna (tätig um



Abb. 151. Kampf der Meergötter. Kupferstich von Andrea Mantegna. Nach dem Stich im Kupferstichkabinett zu Dresden.

1490—1541) erfolgreicher als Stecher denn als Maler, leitet aber Giovanni Buonconsiglio, genannt Marescalco (erwähnt seit 1497), der nach 1530 sogar in der Lukasgilde Venedigs verzeichnet steht, den vicentinischen Stil vollends in die jung-venezianische Richtung hinüber.

In Ferrara waren die beiden Hauptvertreter der paduanischen Richtung Cosimo Tura, genannt Cosmè (1429 oder 1430—95), und Francesco Cossa (um 1438—80). Tura, der Hofmaler Borsos von Este, gibt sich entschieden als Sprossen der Schule von Padua zu erkennen, zeigt aber auch deutlich den Einfluß Piero della Francescas (S. 238), der vor 1470 in Ferrara gemalt hatte. Er ist manchmal knorriger, manchmal phantastischer, immer metallisch härter in der Formensprache, in der Regel frischer und reizvoller in der Färbung als Mantegna, ohne dessen eherne Größe zu erreichen. Die verschiedenen Wandgemälde, die er für den Hof von Ferrara malte, haben sich leider nicht erhalten; aber Schöpfungen seiner Hand, wie die beglaubigten, räumlich perspektivisch und greifbar körperlich durchgebildeten Orgelflügelbilder von 1469 mit der Verkündigung und dem hl. Georg im Dom zu Ferrara und die überaus herbe, aber großartige Schmerzensmutter mit dem Leichnam Christi im Museo Correr zu Venedig, legen noch in Italien Zeugnis von der Wucht seines Könnens ab. Eine Reihe seiner bedeutendsten Werke, die zuerst Harck, dann Berenson zusammengestellt haben, aber besitzt das Ausland: Berlin unter anderen das prächtige Altarblatt, das die göttliche Mutter mit ihrem Kinde zwischen Heiligen und Engeln auf reichgeschmücktem Throne zeigt, Dresden den knorrig-herben, aber stimmungsvollen hl. Sebastian (Abb. 152) mit der wunderbaren, koloristisch fein empfundenen Fernsicht zu seinen Füßen. Aber auch in London, Paris und Wien ist Tura mit reifen Werken vertreten.



Abb. 152. Der hl. Sebastian. Gemälde von Cosimo Tura in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Francesco Cossa war aus denselben Einflüssen wie Tura ruhiger, ernster und glatter als dieser hervorgegangen. Seine Frauentypen zeigen die vollen Wangen und schmalen Stirnen, die die ferraresische Schule eine Zeitlang beibehielt. Seine Färbung ist weniger geistreich als die Turas, aber frisch und gediegen. Von seinen Fresken haben sich in Ferrara, wo er schon 1456 unter seinem Vater tätig war, die sinnbildlichen Darstellungen der Monate März, April und Mai im Palazzo Schifanoja erhalten, dessen große Freskenfolge aus dem Leben des Herzogs Borso, aus der Welt sinnbildlicher Vorstellungen und aus dem täglichen Dasein ein Hauptdenkmal der alten ferraresischen Schule ist. Nur Cossas Hand läßt sich in einigen der Bilder mit Sicherheit erkennen. Um 1470 zog er nach Bologna. Hier vollendete er 1472 das hoheitvolle Fresko der Madonna mit den Bildnissen Giovanni Bentivoglios und seiner Gattin in der Kirche Madonna del Baracano, 1474 aber die klar hingesetzte Madonna zwischen Petronius und Johannes dem Evangelisten, jetzt in der dortigen Pinakothek. In Dresden ist er durch sein räumlich und leiblich fest umrissenes Verkündigungsbild, in Berlin durch das klare Herbstbild mit dem Winzer vertreten.

An der Spitze des jüngeren ferraresischen Künstlergeschlechts, das nach wie vor das Banner strenger Zeichnung, fester Körperlichkeit, farbigen Reizes und feinen Helldunkels hochhält,

ohne sich in der Größe der Ausbildung der Charaktere oder in der monumentalen Klarheit der Wiedergabe der Geschehnisse mit den Florentinern oder mit Mantegna messen zu können, steht Ercole Roberti (um 1455—96), der erst durch Venturis Forschungen in ein volleres Licht getreten ist. Von Tura ausgegangen, nahm er auch venezianische Einflüsse auf. Seit 1487 war er Hofmaler der Este in Ferrara. Sein erhaltenes Hauptwerk ist die „Pala Portuense", der eigenartig aufgebaute Altar von 1481 in der Brera, über den Ricci die urkundlichen Nachrichten beigebracht hat. Geistreich-herb klingen die Farben und Linien zusammen. Durch Vasari beglaubigt sind die beiden von leidenschaftlichem Leben erfüllten Sockelbilder in Dresden, die die Gefangennahme Christi und den Zug nach Golgatha darstellen. Als Mittelstück gehört die Schmerzensmutter der Royal Institution in Liverpool zu demselben Sockel, der nach Vasari den ehemaligen Hochaltar von San Giovanni in Monte zu Bologna schmückte. Auch London besitzt in seiner „Mannalese" ein ähnliches Bild des geistvollen Meisters.

Nicht zu verwechseln mit Ercole Roberti ist Ercole di Giulio Cesare Grandi (um 1462—1535), von dem z. B. London eine heilige Unterhaltung besitzt. Dieser gehört, wie Domenico Panetti (um 1466—1512), der in Berlin mit einer Beweinung Christi vertreten ist, zu den unselbständigen Meistern, die die neuferraresische Kunst des 16. Jahrhunderts vorbereiteten.

Zu den Meistern, die, wie Francesco Cossa, die gute ferraresische Malerei des 15. Jahrhunderts nach Bologna trugen, aber gehört Lorenzo Costa (geboren zu Ferrara 1460, gestorben zu Mantua 1535). Als Schüler Cosmè Turas entwickelte er sich anfangs Ercole Roberti parallel. Sein Hauptwerk ferraresischer Art malte er zwischen 1488 und 1490 in der Kapelle der Bentivogli in San Giacomo Maggiore zu Bologna, ein Gemälde, dessen Bildnisse der Familie Bentivogli äußerst lebensvoll dreinblicken, während die Madonna schon etwas von der „Gelassenheit und Milde" atmet, die Costa später eigentümlich sind. Die prächtige, mit üppigem Beiwerk ausgestattete Madonna von 1492 in der Kapelle Bacciochi von San Petronio schließt sich ihr farbiger an. Bald darauf gab Costa sich umbrischen Einflüssen gefangen, die sich seiner, wie Jacobsen dargetan hat, wohl früher als seines Freundes und Genossen Francia bemächtigten, mit dem er sich in engster Wechselwirkung weiterentwickelte. Zuerst treten diese Einflüsse deutlich in Costas anmutiger Anbetung der Könige von 1499 in der Brera hervor, stärker noch machen sie sich in seiner schwärmerischen Anbetung der Könige in San Giovanni in Monte zu Bologna von 1501 bemerkbar. Der verzückte Triumph des hl. Petronius von 1502 in der Pinakothek zu Bologna, die stimmungsvolle Beweinung Christi von 1504 in Berlin und die weiche „Santa Conversazione" von 1505 in London zeigen den rührseligen Einfluß Peruginos auf Costa in steigender Entwickelung. Dann folgen (1506) die Fresken in Giovanni Bentivoglios Oratorium von Santa Cecilia zu Bologna, an dessen Ausschmückung sich die besseren Meister, die damals in Bologna lebten, alle beteiligten. Die Langwände der Kapelle tragen zehn große Fresken aus der Legende der hl. Cäcilie und ihres Bräutigams Valerian. Zwei von ihnen rühren von Francia, zwei von Costa her; von Costa die Bekehrung Valerians (Abb. 153) und die Verteilung seiner Schätze. Zeigen diese Bilder auch keine florentinisch straffe Wiedergabe der Geschehnisse, so erfreuen sie doch durch ihre schlanken, feinfühligen, innig beseelten Gestalten und ihre satten landschaftlichen Gründe mit grünen Nähen und blauen Fernen. Von den zahlreichen Werken der mantuanischen Spätzeit Costas aber zeigt z. B. das anmutige Bild des „Musenhofs der Isabella von Este" im Louvre neben den umbrischen entschieden mantegnische Einflüsse.

In Bologna blieb Francesco Raibolini, genannt Francia (1450—1517), der bedeutende Meister, der ursprünglich Goldschmied gewesen, aber im Anschluß an Costa zur Malerei übergegangen war, nach dessen Fortzug als allgemein anerkanntes Schulhaupt zurück. Seiner frühesten Schaffenszeit müssen z. B. die emailartig feine kleine Heilige Familie in Berlin und der feurige hl. Georg in der Nationalgalerie (Palazzo Corsini) zu Rom zugeschrieben werden. Francias erstes großes Bild, in dem der Anschluß an Costas umbrische Zeit hervortritt, ist die thronende Madonna mit sechs Heiligen und dem Stifter von 1490 oder 1494 in der Pinakothek zu Bologna. Charakteristisch sind die länglichen Kopftypen mit den leise eingezogenen Schläfen. Ähnlich gestimmt ist auch die Madonna im Rosenhag der Münchener Pinakothek. Der kräftigeren Zeichnung und lichteren, silbernen Färbung der nächsten Entwickelungsstufe Francias (seit 1500) rühmen sich z. B. die beiden hochthronenden Madonnen mit je vier Heiligen von 1499 in San Giacomo Maggiore und in der Pinakothek zu Bologna, denen sich die schöne Maria in der Engelglorie von 1502 in Berlin anschließt. Abermals ein Umschwung aber erfolgte in des Meisters Auffassung, als Rafael in seinen Gesichtskreis trat; seine Formensprache wurde nun reicher und weicher, seine Färbung wieder wärmer, sein Ausdruck inniger, ohne die Süßlichkeit Peruginos. Hierher gehört z. B. die Taufe Christi von 1509 in Dresden, hierher aber auch seine noch vor diesem Jahre vollendeten Fresken des Oratoriums der hl. Cäcilia zu Bologna: die beiden köstlichen Bilder, die die Vermählung (Abb. 154) und die Bestattung der hl. Cäcilia darstellen. Noch später, wie in der Madonna mit dem heil. Lukas von 1513 in der Wiener Akademie, wurde Francias Vortrag unruhiger und gezierter. Sich völlig zu der Höhe der Bahnbrecher der goldenen Zeit des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts zu erheben, war ihm doch nicht gegeben.



Abb. 153. Die Bekehrung Valerians. Fresko Lorenzo Costas im Oratorium der hl. Cecilia zu Bologna. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 273.)

In der großen Zahl von Schülern und Nachfolgern, die sich in Bologna um Francia scharten, machten sich seine Söhne Giacomo und Giulio Francia, seine oder Costas Schüler Amico Aspertini und Jacopo Boateri, seine und Costas Mitarbeiter Giovanni Maria Chiodarolo und Cesare Tamaróccio einen gewissen Namen, verdient aber nur Timoteo Viti oder della Vite (1467—1523) hervorgehoben zu werden. Timoteo, der sich zwar als Urbinaten bezeichnete, doch aus Ferrara stammte, arbeitete von 1491 bis 1495 unter Francia in Bologna, zog aber 1495 nach Urbino und trat hier als erster Lehrer oder als älterer Genosse

in Beziehungen zu dem jungen Rafael, die hier noch nicht erörtert werden können. Den Bildern der mittleren, noch von Costa und Francia beeinflußten Zeit Timoteos kann man in Urbino nachgehen. Zu ihnen gehören auch sein Dreieinigkeitsbild und eine Madonna zwischen zwei Heiligen in der Brera. Daß er später ganz zu Rafael überging, zeigen seine Propheten über Rafaels Freskosibyllen in Santa Maria della Pace zu Rom und sein Magdalenenaltar von 1521 im Dom zu Gubbio. Gerade die Mischung von Umbrischem und Ferraresisch-Bolognesischem, die schon Morelli erkannte, gibt seinen Werken etwas Zeit- und Schulloses, das sie bei aller Anmut und Reinheit kühl und herkömmlich erscheinen läßt.

Auch Modenas Maler erhielten die neue Richtung, wie das bei der staatlichen Verbindung der Stadt mit dem Hause Este selbstverständlich ist, von Ferrara. Der Richtung Turas und Cossas gehört die altertümliche, gotisch umrahmte, noch mit goldenem Grunde prunkende „Krönung Mariä" in Modena an, die, wie Venturi nachgewiesen, von den Brüdern Agnolo und Bartolommeo Erri herrührt. Bartolommeo Bonascia (gest. 1527) steht in seiner 1485 gemalten Darstellung des toten, von den Seinen auf dem Marmorsarge festgehaltenen Heilands ebendort ganz im Banne Cossas. Costa verwandter aber tritt uns Pellegrino Munari (gest. 1523) in seiner farbig thronenden Madonna zwischen den Heiligen Geminianus und Hieronymus in der Galerie zu Ferrara entgegen.



Abb. 154. Die Vermählung des hl. Valerian und der hl. Cäcilie. Freskogemälde Francesco Francias im Oratorium der hl. Cäcilie zu Bologna. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Wichtiger ist der Lehrer Correggios, Francesco Bianchi Ferrari (erwähnt in Modena 1481—1510), der, wie Munari, den herben ferraresischen Stil in die modenesische „Gentilezza" hinüberleitete. Über die Bilder, die Ferrari zuzuschreiben, herrschte bis vor kurzem die unglaublichste Meinungsverschiedenheit. Venturi selbst schrieb seine beiden Hauptwerke, die er ihm 1898 mit Recht zurückgab, noch 1887 und 1890 dem Munari zu. Das erste dieser Werke ist die vielbesprochene hochthronende Madonna in Berlin, unter deren Thron vier schlanke Heiligengestalten in milder seelischer, wenn auch noch etwas eckiger körperlicher Bewegung vor der reich durchgebildeten Landschaft stehen, aus deren Ferne schroffe Felsen herüberragen. Das zweite, das übrigens schon Morelli erkannt hatte, aber ist die Madonna zwischen Heiligen in der Peterskirche zu Modena. Die Renaissance-Pfeilerhalle ist hier flach gedeckt, und die Landschaft ist, nahezu verselbständigt, an den Sockel verwiesen. Wirklich glaubt man in diesen Bildern die frühe Art Correggios, ins 15. Jahrhundert zurückempfunden, wiederzuerkennen.

Parma, die Stadt Correggios, brachte es in diesem Zeitraum trotz der Anstrengungen

des 1504 in Carpi gestorbenen schwankenden Meisters Jacopo Loschi und der älteren Mitglieder der Künstlerfamilie Mazzuola, von denen Filippo 1505, Michele 1520 und Pierilario 1545 starb, noch nicht zu kunstgeschichtlich bemerkenswerten Leistungen. Cremona aber, wo paduanisch-ferraresische Strömungen sich schon früh mit venezianischen vermischten, besaß in der Übergangszeit zum 16. Jahrhundert in Boccaccio Boccaccino (um 1467—1524 oder 1525) einen einigermaßen eigenartigen Meister. In Ferrara geboren und gebildet, taucht er in Venedig, Genua, Florenz und Rom auf, kehrte aber 1506 nach Cremona zurück, wo er alsbald mit der Ausschmückung des Domes begann, von dessen Freskenfolge aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands nur Boccacinos halb ferraresisch-umbrisch, halb venezianisch angehauchte Bilder noch den Charakter des 15. Jahrhunderts tragen. Die übrigen Meister der Domfresken, wie Francesco Bembo (Anbetung der Könige, 1515 „incipiens") und Altobello Melone (Kindermord von 1517), lenken schon ins Fahrwasser des 16. Jahrhunderts ein.

In Mailand, das die paduanische Richtung durch Vincenzo Foppa empfing, hatte sich schon ganz zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Anschluß an den Baumeister und Tierzeichner Giovanni Grassi (Bd. 3, S. 497 und 501) eine selbständige Richtung entwickelt, zu der auch Pisanello (S. 267) hinüberleitet. Von Michelino Molinari da Besozzo oder Bisuccio, dem Vielbeschäftigten (S. 265), der seit 1404 in Mailand erwähnt wird, hat sich nur ein beglaubigtes Tafelbild, die noch ganz gotisch gehaltene Madonna mit der Verlobung der hl. Katharina in der Galerie zu Siena erhalten. Beglaubigt ist die um 1442 gemalte, steif, aber nicht ungegliedert überfüllte Krönung Mariä in San Giovanni a Carbonaro in Neapel von Micheles Sohn Leonardo da Besozzo. An Michelino schlossen sich aber auch die Brüder Franceschino und Ambrogio (erwähnt bis 1459) Zavatteri an, deren Hauptwerk die gestaltenreichen, aber noch nicht mit neuzeitlichem Leben erfüllten Darstellungen aus der Geschichte der Königin Theodolinda im Dom zu Monza sind. Die neue Kunst kam, wie gesagt, durch den Brescianer Vincenzo Foppa (um 1425—1515) nach Mailand, wo er 1481 als Bürger genannt wird. Sicher hat er, ziemlich selbständig aus der altmailändischen Richtung hervorgewachsen, Squarciones und Mantegnas Einfluß erfahren. Als „Mantegna Mailands" erscheint er um 1462 in den Fresken der Portinarikapelle von Sant' Eustorgio, von denen namentlich die Zwickelrundbilder mit den kräftigen Gestalten der Kirchenväter, nach Jacobsen aber auch die vier räumlich und landschaftlich fortschrittlich durchgebildeten Bilder aus dem Leben des Märtyrers Petrus an den Seitenwänden als eigenhändig anzusehen sind. Ganz er selbst erscheint er bereits in den sechs großen Heiligengestalten eines Altarwerks in der Brera, die in ihrer steinern-herben Ruhe und ihrer fahlen, aber von feinem Helldunkel umspielten Fleischfarbe, zu der das Rotgelb des Haupthaars in eigentümlichem Gegensatz steht, charakteristisch für ihn sind. Von seinen Fresken, die in die Brera übertragen worden, zeigt das Martyrium des hl. Sebastian schon die meisten Fortschritte seiner besten Jahre (Abb. 155). Der reifen Spätzeit Foppas aber entstammt die Anbetung der Könige in London, die Frizzoni ihm mit Recht zurückgegeben, das ergreifende Martyrium des hl. Sebastian im Stadtmuseum zu Mailand und das stattliche Altarwerk von 1490 in Santa Maria di Castello zu Savona. Überall zeigt Vincenzo Foppa, der mit Recht als der Begründer der lombardischen Schule des 15. Jahrhunderts angesehen wird, sich als ein wuchtiger, groß, aber herb sehender Meister.

Unsere Kenntnis der Meister der lombardisch-mailändischen Schule Vincenzo Foppas ist durch die neueren Untersuchungen Suidas, Seidlitz', Foulkes, Frizzonis, Beltramis und Malaguzzi-Valeris wesentlich erweitert worden. Bernardino Butinone von Treviglio (geb.

vor 1436, gest. nach 1507) ist unzertrennlich von seinem Landsmann Bernardo Zenale (1436—1526). Ihre gemeinsamen Hauptwerke, der große Altar von 1485 in San Martino zu Treviglio und die Fresken aus dem Leben des hl. Ambrosius in San Pietro in Gessate zu Mailand (1489—93), stehen mit ihrer scharfen, hageren Körperlichkeit ganz im Rahmen der Foppa-Schule. Von den von Butinone allein bezeichneten Werken gehört die herbe heilige Unterhaltung auf der Isola Bella seiner Frühzeit, die thronende Madonna mit Heiligen in der Brera nach Seidlitz' überzeugender Lesart dem Jahre 1484 an. Als Werk Zenales, der auch Baumeister war, sei die ergreifende Verspottung Christi im Palazzo Borromeo zu Mailand genannt. Im Gegensatz zu diesen Meistern schon leicht von Leonardos reicherem Helldunkel berührt, erscheint zunächst Ambrogio Fossano, genannt Borgognone (um 1460—1523), der von der grauen Herbheit Foppas allmählich zu reicherer Fülle der Färbung, freier Rundung der Körperformen und holdseligerer Anmut des Ausdrucks emporstrebt. Die Fresken, mit denen Borgognone die Stadt des hl. Ambrosius und ihre Umgebung schmückte, hat Beltrami, alle seine Werke hat Zappa zusammengestellt. Sein frühestes erhaltenes Werk, die Madonna mit Heiligen in der Ambrosiana zu Mailand (um 1480), gehört noch ganz der härteren Richtung des 15 Jahrhunderts an. Eine förmliche Borgognone-Ausstellung bietet die Certosa von Pavia, für die der Meister 1488 bis 1494 und dann wieder 1514 tätig war. Seine eigenartigsten Fresken sind hier im Querschiff der Kirche die Darstellungen der Gründung der Certosa durch Gian Galeazzo und der Krönung Mariä mit den Bildnissen Francesco Sforzas und Ludovico il Moros. Von den Altarbildern der Certosa sind die ausdrucksvolle Kreuzigung und der machtvolle Ambrosius, beide von 1490, die stärksten. Leonardische Einflüsse aber stellen sich z. B. in den Bildern aus dem Marienleben von 1498 in der Incoronata zu Lodi ein. Ambrogios Tafelbilder schildern mit Vorliebe ruhige Madonnen- und Heiligengestalten. Mit seinem Namen bezeichnet hat er z. B. die Madonna mit dem hl. Rochus in der Brera, jene Kreuzigung von 1490 in der Certosa zu Pavia, die Madonna mit dem hl. Ambrosius in Berlin



Abb. 155. Das Martyrium des hl. Sebastian. Freskogemälde von Vincenzo Foppa in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

und als letztes die Himmelfahrt Mariä von 1522 in der Brera. Seinen künstlerischen Werdegang spiegeln gerade diese Bilder wider. Im wesentlichen auf dem alten Boden stehen auch Meister wie Ambrogio Bevilacqua (1485—1502), der z. B. in Dresden und in der Brera vertreten ist, und wie Vincenzo Civerchio von Crema (um 1470—1544), der zum Brescianer wurde. Civerchios Pietà von 1504 in Sant' Alessandro zu Brescia knüpft immer noch an Foppa an. Erst seine Spätwerke, wie seine Taufe Christi von 1539 in der Sammlung Tadini zu Lovere, verraten ein unausgeglichenes Streben, mit den Neuerern Schritt zu halten.

Neues Leben brachte auch der Malerei Mailands der große urbinatische Baumeister Bramante (S. 251), der schon zwischen 1472 und 1474 in der Stadt mit dem Marmordom erschienen war. Daß er als Maler von der mittelitalienischen Richtung Piero della Francescas (S. 238) und Melozzos (S. 240) ausgegangen, erscheint selbstverständlich. Aber es wird ausdrücklich berichtet, daß Foppa ihn in Mailand in der Lehre von den Verhältnissen der menschlichen Körper unterrichtet habe. Erhalten haben sich, wenn auch in verstümmeltem Zustande, die mächtigen, jetzt in der Brera untergebrachten Figurenfresken, mit denen Bramante einen Saal des Palazzo-Prinetti-Panigaroli in Mailand schmückte: die Philosophen Heraklit und Demokrit und überlebensgroße Kriegergestalten in gemalten Nischen, die schon ihrem Baustil nach auf den Meister hinweisen; prächtige, mit kräftiger Lichtwirkung modellierte Gestalten in halbantiker Kriegertracht mit offenen, freimütig dreinblickenden Gesichtern umbrisch-florentinischen Gepräges. Erhalten haben sich außerdem Bramantes Puttenfries in der Casa Silvestri, sein Argusfresko im Stadtmuseum zu Mailand und als einziges Altarblatt der groß empfundene Christus an der Säule in der Klosterkirche zu Chiaravalle. Die Großzügigkeit und Reinheit seines Formengefühls spricht sich auch in diesen Gemälden des bahnbrechenden Meisters aus.

Von mailändischen Anfängen aber ging schon Bramantes Gehilfe Bartolommeo Suardi (erwähnt 1503—36) aus, der eben wegen seines Anschlusses an Bramante den Beinamen Bramantino, d. h. der kleine Bramante, erhielt. Über seine Bilder sind die Gelehrten sich freilich noch keineswegs einig. Hat Frizzoni ihm doch wohl mit Recht die „Anbetung der Könige" der Londoner Nationalgalerie genommen, um sie Foppa zuzuschreiben; und spricht Seidlitz ihm doch wohl mit Recht das große Breitbild der Beschneidung Christi im Louvre ab, das er Zenale gibt. Beglaubigt ist die noch alt-mailändische „Aufstellung des Leichnams Christi" im Bogenfelde der Grabeskirche zu Mailand; leonardisch aber ist sein Altar mit der Madonna vor dem von Engeln gehaltenen Teppich in der Ambrosiana zu Mailand.

Auch Leonardo da Vinci selbst, der Gewaltige, gehört mit seiner ersten Mailänder Zeit (1481 oder 1482—99) noch dem 15. Jahrhundert an. Aber wir können seiner Tätigkeit in Mailand, wie der seiner Mailänder Schüler, erst im Zusammenhang mit dem 16. Jahrhundert nähertreten, dem er seine neuen Bahnen vorgezeichnet hat.

Den Aufstieg zur Vollendung, den die mailändische Malerei dem eingewanderten Florentiner verdankte, fand die Malerei Venedigs, der schönen Königin der Adria, aus eigenen Kräften. Schwerlich ist es ein Zufall, daß die Malerei sich in der weichen Luft der feuchten Niederungen Flanderns und Venetiens zuerst ihrer malerischsten Kräfte bewußt geworden. Daß aber die Verbindung Venedigs mit dem farbenreichen Osten das ihre dazugab, ist selbstverständlich. In Venedig vollzog sich diese Entwickelung, die die reiche Seestadt neben Florenz an die Spitze der künstlerischen Weltbewegung brachte, im Anschluß an die flämische Technik der Ölmalerei. Fürs 15. Jahrhundert liegt ihr Höhepunkt in der Kunst Giovanni Bellinis,

dessen Vorgänger sich nur allmählich emporgearbeitet hatten. Selbst die Madonna Niccolò di Pietros von 1430 in der Akademie zu Venedig (Bd. 3, S. 499) wirkt noch fast völlig gotisch. Kein Wunder daher, daß die Venezianer den Umbrier Gentile da Fabriano (S. 237) beriefen, als es sich 1408 darum handelte, ihren stolzen Dogenpalast auszumalen. Gentile blieb bis um 1414. Antonio Pisano (S. 267) folgte 1430. Die Anregungen, die namentlich von Gentile ausgingen, zeigen sich, wie Lionello Venturi und Laudedeo Testi gezeigt haben, in Meistern wie Jacobello de' Fiori (zwischen 1400 und 1440), dessen Krönung Marias in der Akademie freilich noch ein ziemlich ungegliedertes Gedränge steifer himmlischer Heerscharen zeigt, und wie Michele Giambono (erwähnt 1420—66), dessen fünfteiliges Altarbild ebendort den Heiland und die Heiligen einzeln unter gotischen Baldachinen auf Goldgrund stellt. Süddeutsche Einflüsse machen sich im benachbarten Murano geltend. Hier begegnen uns zunächst zwischen 1441 und 1450 zwei gemeinsam arbeitende Maler, Johannes und Antonio von Murano, von denen Johannes sich auf einigen Bildern als Deutscher bezeichnet. Die Bilder und Bildteile dieses Giovanni d'Alemagna (gest. 1450), der auf altnürnbergischem Boden erwachsen zu sein scheint, hat Gebhardt geschickt von denen des Antonio Vivarini, genannt Antonio da Murano (gest. 1475), zu scheiden gesucht. Allein ist der Deutsche z. B. in der Chiesa dei Filippini zu Padua, der Muranese im Dom zu Parenzo vertreten. Die Bilder dieser Meister sind gotisch gegliederte Altarwerke, die durch ihr reiches, goldenes, manchmal dick in Stuck aufgetragenes Beiwerk und die Schattenlosigkeit ihrer Malweise noch einen etwas zurückgebliebenen Eindruck machen, durch die weichere Rundung ihrer Gestalten und die Aufhellung ihrer Fleischtöne aber doch im Übergang zur Neuzeit stehen. In ihrer gemeinsamen Krönung Marias von 1444 in San Pantaleone zu Venedig schauen die Seligen dem heiligen Vorgang wie aus Theaterlauben zu. Ihr gemeinsames Hauptwerk, die thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern in der Akademie zu Venedig, entstand 1446.

Dann trat Antonios Bruder Bartolommeo Vivarini an Giovannis Stelle; und das gemeinsame Hauptwerk (1450) der beiden Brüder von Murano, deren Familienname Vivarini war, in der Pinakothek zu Bologna zeigt bei aller gotischen Altertümlichkeit und Raumlosigkeit der Gesamtanordnung ein fortgeschrittenes Streben nach körperlicher Durchbildung der einzeln aufgestellten Gestalten. Das Werk, das Antonio 1464 allein ausführte, der Altar des Abtes Antonio im Lateran, verrät in seiner hager-eckigen Zeichnung bereits die Abnahme der Kräfte des Meisters. Zahlreich dagegen sind die Altarwerke, die Bartolommeo (um 1425 bis um 1499) allein geschaffen hat. In seinen Bildern nimmt die Körperlichkeit unter dem Einfluß der Paduaner, nimmt die Zumischung von Ölfirnissen zur Farbe, zu der er schon vor dem Eintreffen Antonellos da Messina in Venedig übergegangen sein soll, jedenfalls unter dessen Einfluß zu. Schon seine thronende Maria von 1464 in der Akademie zu Venedig wirkt trotz ihrer gotischen Aufmachung „moderner" als das gleichzeitige Bild seines Bruders. Seine köstliche mantegnisch dreinschauende Madonna mit Heiligen von 1469 in Neapel zeigt schon Renaissancezutaten. Und wie schön und voll entwickelt treten uns seine Madonna von 1478 in San Giovanni in Bragora und sein noch milderes Altarwerk von 1487 in der Frarikirche zu Venedig entgegen! Unter Bartolommeo Vivarinis mantegnesken Nachfolgern, die Ricci als Fortsetzer der Schule von Murano ansieht, sei Antonio da Negroponte hervorgehoben, dessen stille Madonna in San Francesco della Vigna zu Venedig (um 1450) hauptsächlich durch die Pracht ihres doch erst halb renaissancemäßig mit Frucht- und Blütenschnüren ausgestatteten Thronbaues wirkt. An Negroponte aber schließt sich der

Venezianer Carlo Crivelli an, auf dessen Bildern sich Jahreszahlen von 1468 bis 1493 finden. Der Engländer Rushforth macht ihn zu einem Schüler Squarciones; der Franzose Paul Flat sieht einen halben Deutschen in ihm; Ricci rechnet auch ihn zur Schule von Murano. Crivelli ist eigentlich ein wunderlicher Heiliger, den seine absichtlich geistvolle und poesievolle Eigenart zum Liebling besonders englischer Kunstfreunde der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemacht hat. Er verbindet die plastische Schärfe der paduanischen Schule, deren Herbheit er oft vorsätzlich überbietet, mit leidenschaftlichem, in gespreizter Gebärdensprache nach Ausdruck ringendem Gefühlsleben, zugleich aber auch mit allem Prunk vergoldeter Verzierungen an Marmorthronen, Kleiderstoffen und Fruchtkränzen, der sich denken läßt. Als Schöpfung der venezianischen Frühzeit Crivellis gilt eine hübsche, von vielen Kindergestalten umgebene Madonna im Museum zu Verona. Fast alle seine übrigen Bilder stammen aus den Marken. Sein Altarwerk von 1468 in der Stadtsammlung zu Massa Fermana zeigt ihn schon ganz als ihn selbst. In der thronenden Madonna von 1473 im Dom zu Ascoli aber sucht er sich bereits selbst zu übertreffen. Ein wie packender Schmerzensausdruck ihm zu Gebote steht, verraten Schöpfungen wie seine Kreuzigung in der Brera (Abb. 156) und seine Beweinung Christi im Vatikan. Die meisten Bilder seiner Hand besitzen die Hauptsammlungen von London, Mailand und Berlin. Die besten von ihnen sind wirklich von feinem malerischen Reize und märchenhaftem Zauber; manche aber wirken unerquicklich gerade durch ihre Verbindung von Prunk, Verzückung und Geziertheit.



Abb. 156. Die Kreuzigung Christi. Gemälde von Carlo Crivelli in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Auf ganz anderem Boden erwuchs Antonello da Messina, der unter flämischem Einfluß gebildete Süditaliener, der während seines kurzen Aufenthaltes in Venedig nicht nur einen bedeutenden Einfluß auf die Weiterentwickelung der venezianischen Schule an der Hand der Ölmalerei ausübte, sondern auch sich selbst mit seinen reifsten Bildern zu Venedig bekannte. Die Lebensgeschichte Antonellos ist, nachdem Gronau sie geklärt, Ludwig sie weitergebildet hatte, durch die sizilianische Urkundenforschung di Marzos und La Corte-Caillers in ein neues Licht getreten. Am besten hat Lionello Venturi sie neuerdings zusammengefaßt. Antonello d'Antonio muß 1430 in Messina geboren sein, wo er 1479 starb. Die niederländische Ölmalerei, die seinen Stil beeinflußte, hat er, wenn nicht in Sizilien selbst, so in Neapel

kennengelernt, wo der halbmythische Colantonio (S. 296) als sein Lehrer genannt wird. In Venedig und Mailand hielt er sich knapp zwei Jahre, von 1474 bis 1476, auf, doch aber lange genug, um hier einen Umschwung in der venezianischen wie in seiner eigenen Kunst hervorzurufen. Antonello sah von Haus aus mehr mit niederländischen als mit italienischen Augen. Sein ältestes sicheres Bild, die Halbfigur des segnenden Heilandes von 1465 in London, ist bei aller altflämischen Sprödigkeit von feierlichem Eigenleben erfüllt. Seine stille, vornehme Madonna mit dem Rosenkranz von 1473 im Museum von Messina gibt sich ihrer ganzen Haltung nach mehr flämisch als italienisch; und doch würde kein Kenner sie der flämischen Schule zuschreiben. Der Verfasser dieses Buches sah sie 1912, durch das Erdbeben oder Wasser arg beschädigt, im Museum von Palermo. Jene eigenartige geometrisch empfundene Leiblichkeit, in die Antonello seine Gestalten und ihre Glieder hineinsah, zeigt sich schon hier. Seine lebensvollen, von stillem Feuer erfüllten Bildnisse sind meist Brustbilder oder Halbfiguren. Das derbe Bildnis eines jungen Mannes in rotem Pelzmantel von 1474 in Berlin ist noch ganz unvenezianisch. Einen Umschwung offenbart Antonellos prächtiger „Condottiere" von 1475 im Louvre. Seine Kreuzigung von demselben Jahre im Antwerpener Museum verrät bereits den venezianischen Einfluß auf seine im Grunde auch hier noch niederländische Auffassung. Die Jahreszahl 1478 trägt das weich venezianische, fast bellinische Jünglingsbild in Berlin (Abb. 157). Als Hauptbilder seiner letzten Zeit werden allgemein, auch von Lionello Venturi, der halb niederländisch empfundene hl. Hieronymus im Gemach in London und der lebensgroße, stimmungsvoll weiche und doch mit schärfster baulicher und landschaftlicher Perspektive ausgestattete hl. Sebastian in Dresden anerkannt, der durchaus venezianisch wirkt.



Abb. 157. Männliches Bildnis von Antonello da Messina im Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl, München.

Von Antonellos Schüler **Pietro da Messina** besitzt Santa Maria Formosa zu Venedig ein ziemlich herb gezeichnetes, aber glühend gefärbtes Madonnenbild; daß er aber auch einen Schüler **Antonello Saliba** von Messina gehabt, der sich später immer enger an die Bellini-Schule anschloß, beweist z. B. die bezeichnete Madonna von 1497 in der Jesus-Kirche zu Catania.

In Venedig schloß sich an Antonello da Messina namentlich Bartolommeo Vivarinis Sohn **Alvise Vivarini** (tätig von 1461 bis 1503) an, der bald vollends in die Bahnen der jüngeren, weicheren und tonigeren Richtung einlenkte. Die neue Ölmalerei ging ihm schon in Fleisch und Blut über. Antonellos Einfluß tritt zunächst in seinen Altarblättern von 1480 in der Akademie zu Venedig und von 1485 in Neapel hervor. Seine Hintergründe entwickeln sich immer einheitlicher und machtvoller in baulichen Renaissanceformen. Seine große Madonna mit sechs Heiligen in Berlin gehört mit ihren lebensprühenden Gestalten und ihrem großartigen Aufbau zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der Zeit. Wunderbar abgeklärt ist die Muttergottes mit den musizierenden Engeln in Wien, frei und groß der Auferstandene von 1498 in San Giovanni in Bragora zu Venedig. Alvises letztes Bild, die große Elfheiligentafel von 1503 in der Frarikirche zu Venedig wurde von seinem Schüler Marco Basaïti vollendet. Dieser **Marco Basaïti** (nachweisbar 1503 bis 1517) wirkt in seinen eigenen Bildern, wie dem

„Gethsemane" und der Berufung der Apostel Jakobus und Johannes von 1510 in der Akademie zu Venedig, noch rückständiger als jener Auferstandene seines Lehrers. Trotzdem ist in seinen späten Werken, wie schon in seinen drei bezeichneten Bildern in Berlin, ein Abglanz der Kunst der Bellini unverkennbar, der sich nach 1490 kein venezianischer Maler entziehen konnte.

Die Bellini waren im Gegensatz zu den Muranesen Vivarini die Begründer und Vertreter der eigentlichen venezianischen Stadtkunst mit ihrem weichen, warmen Schönheitsgefühl. Ihnen bleibt das Verdienst, die umbrisch-florentinischen und paduanischen Beziehungen aus eigener Kraft zu einer neuen, echt venezianischen Art umgebildet zu haben. Jacopo Bellini (um 1400—1470) war in Venedig Schüler und Nachfolger Gentile da Fabrianos, geriet aber bald auch ins Fahrwasser Pisanellos. Als Meister wirkte er hauptsächlich in Venedig. Doch finden wir ihn vorübergehend 1436 in Verona, 1441 in Ferrara, 1453 in Padua, wo Mantegna sein Schwiegersohn wurde. Durch seine Namensinschrift beglaubigt sind das große ergreifende Bild des Gekreuzigten mit geöffneten Lippen in der Galerie von Verona und die beiden schlicht lebensvollen Madonnen in der Akademie zu Venedig und in der Sammlung Tadini zu Lovere. Mit Recht wird ihm danach z. B. die schöne mantegnische Madonna zugeschrieben, die Ricci für die Uffizien erworben. In seiner ganzen Vielseitigkeit, seinem Lebens- und Schönheitsgefühl, seinen Beziehungen zur Landschaft, zur Tierwelt und zum Altertum aber tritt er uns in seinen Zeichenbüchern im British Museum und im Louvre entgegen. Welche Unbefangenheit der Beobachtungen seiner ganzen lebenden und toten Umgebung! Welche Fülle selbständig ersonnener Entwürfe heiliger und weltlicher Art! Welche Sicherheit der Zeichnung bei freilich erst halb verstandenen Verkürzungen und perspektivischen Fernen!

Von Jacopos Söhnen, Gentile und Giovanni, die sich zunächst an ihren Vater, dann, in Padua, an ihren Schwager Mantegna anschlossen, ihre Bilder aber in Venedig mit dem weichen, warmen Lichte der Lagunen tränkten, war Gentile (um 1429—1507) der Ältere. Gentile Bellini war ausgezeichnet als Bildnismaler, aber auch als Darsteller figurenreicher Legendengeschichten von räumlicher Gestaltung. Ganz unter dem Einfluß der Eremitanifresken Mantegnas stehen seine Orgelflügel im Museum von San Marco zu Venedig, während er sich im Altar des hl. Lorenzo Giustiniani der Akademie zu seiner eigenen bildnishaften Unmittelbarkeit hindurcharbeitete. Maßgebend für Gentiles eigentlichen Bildnisstil ist das sprechende Bildnis des Sultans Mohammed II. von 1481 (Abb. 158) in der Sammlung Layard zu Venedig. Von Mohammed II. 1479 nach Konstantinopel berufen, kehrte er 1480 nach Venedig zurück. Sicher von seiner Hand ist auch das Bildnis der alternden Katharina Cornaro in Budapest. Von Gentiles großen, figurenreichen Geschichtenbilderfolgen haben sich seine Darstellungen der Wundergeschichten des hl. Kreuzes aus der Scuola Johannes' des Evangelisten (1494 bis 1500) in der Akademie zu Venedig, hat sich seine Predigt des hl. Markus, die Giovanni nach seines Bruders Tode vollendete, in der Brera erhalten. Es sind frische, helle Bilder, die mit zahlreichen lebensvollen Gestalten vor weiten, lichterfüllten baulichen und landschaftlichen Gründen erzählt und mit einer Fülle unmittelbarer Lebenszüge ausgestattet sind. Von den Akademiebildern wirkt die „Prozession auf dem Markusplatz" von 1496 einheitlicher als das Brückenwunder von 1500, das noch nicht geschlossen genug veranschaulicht ist.

Giovanni Bellini, dessen Geburtsjahr nicht bekannt, dessen Todesjahr 1516 ist, ist die Hauptsonne der venezianischen Malerei des 15., der Begründer der großen venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts, der Lehrer Palmas, Giorgiones und Tizians, aus deren Werdegang er sich nicht wegdenken läßt. Er ist Realist und Idealist, Gelehrter und Träumer,

Figurenmaler und Landschafter zugleich, vor allen Dingen aber immer Maler und in erster Linie Maler. Er hat schon in seinen baulich gegliederten Umrahmungen alle gotischen Erinnerungen mit reiner venezianischer Frührenaissancesprache vertauscht. Er versteht es, freie, weiche, reine Körperbildungen mit einheitlichem rhythmischen Linien- und Farbenflusse zu verbinden. Er zuerst denkt und fühlt seine Bilder von Anfang an in Farben. Aber auch er hat längere Zeit gebraucht, bis er sich unter dem Einflusse Antonellos da Messina von der Richtung seines Vaters und von den Härten seines Schwagers Mantegna befreite. Mantegnas zeichnerisch strenger Einfluß tritt zunächst in einer Reihe von Darstellungen des Leichnams Christi mit Engeln oder mit der Schmerzensmutter und Johannes (sogenannte Pietà) hervor, von denen die in Berlin und in der Sammlung Correr (Stadtmuseum) zu Venedig zu den ältesten, die mit seiner Namensinschrift versehenen in Bergamo und in der Brera (Abb. 159) zu den tiefsten und innigsten gehören. Ganz er selbst ist der Meister schon in Pietàbildern, wie dem von Engeln bekränzten Leichnam Christi im Stadthause zu Rimini und in dem schönen Bilde des Dogenpalastes, auf dem die Heiligen Markus und Nikolaus im Vordergrund knieen. Noch sind die Köpfe herb bis zur Verzerrung im Ausdruck; doch schon kündigt sich eine malerischere Haltung in den Umrissen, in der Modellierung und der Färbung an. Aber auch zahlreiche Madonnenbilder des Meisters, die freilich in seiner Werkstatt oft mehr oder weniger handwerksmäßig wiederholt und mit seinem Namen bezeichnet wurden, veranschaulichen seinen Entwickelungsgang. Mantegnisch wirkt in der Akademie zu Venedig noch eine der Madonnen mit dem segnenden Jesusknaben; reif und weich bereits die „Madonna degli Alberelli“ mit den beiden schlanken Bäumen zu beiden Seiten des Vorhanges. Mantegnisch wirkt in der Brera noch die eine, wunderbar tief empfundene ältere Madonna, während die andere, von 1510, in der vollen Formenweichheit und Farbenglut der Spätzeit des Meisters strahlt. Auch in der Madonna vor rotem Vorhang in Berlin hat Giovanni sich bereits selbst gefunden. Von den selteneren, mit kleinen Gestalten vor ausgeführtem landschaftlichem Hintergrunde erzählenden Bildern des Meisters zeigt der frühe Christus am Ölberg in London die deutlichste Anlehnung an Mantegna, während die wunderbar einheitlich empfundene, ganz von irdischem und himmlischem Lichte erfüllte Verklärung Christi in Neapel alle malerischen Reize seiner Reifezeit entfaltet. Seine ganze Größe und Freiheit, seine ganze Ruhe und Überlegenheit, sein ganzes Schönheitsgefühl in Formen und Farben aber entfaltete Giovanni Bellini in seinen großen, in Öl gemalten Altarbildern. Die meisten von ihnen stellen die thronende Madonna mit Heiligen dar, die immer freier bewegt, immer inniger, aber doch erst wie halb verstohlen in Beziehung zueinander und zur Gebenedeiten gesetzt werden. Gleich die neuartige Krönung Mariä von 1475 in San Francesco zu Pesaro wird jedem unvergeßlich sein, der sie gesehen hat. Die Fortschritte eines weiteren Jahrzehntes aber klingen einheitlich zusammen in den beiden Altarwerken von 1488, von denen das eine, in der Frari-Kirche in Venedig, strenger



Abb. 158. Mohammed II. Gemälde Gentile Bellinis in der Sammlung Layard zu Venedig. Nach Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

architektonisch gefaßt (Abb. 160), das andere, in der Peterskirche zu Murano, malerisch freier angeordnet ist. Auf dem Wege zu noch immer reineren Formen, noch immer weicheren Umrissen, noch immer feurigeren Farben aber erscheinen des Siebzigjährigen Meisterwerke, wie die köstlichen „heiligen Unterhaltungen“ von 1505 in San Zaccaria, von 1507 in San Francesco della Vigna und von 1513 in San Crisostomo zu Venedig. Der Spätzeit des Meisters entstammen auch das sprechende und zugleich poesievolle Halbfigurenbild des Dogen Loredano in der Londoner Nationalgalerie und die fünf kleinen, weltlich-antiken und mystisch-religiösen Allegorien



Abb. 159. Die „Pietà“ Giovanni Bellinis in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 283.)

in den Uffizien zu Florenz und in der Akademie zu Venedig. Was Giovanni Bellini auf diesen Stoffgebieten auch versucht hat, im wesentlichen blieb er doch Heiligenmaler; und seine Heiligen sind wirkliche Menschen und wirkliche Heilige zugleich, keine Scheinheilige und keine Schemen.

Vor den großen Bellinischülern, die an der Spitze der venezianischen Malerei des nächsten Zeitraums stehen, verblassen natürlich deren ältere oder zurückgebliebene Genossen, die wir, da sie mit der größeren Hälfte ihres Lebens noch ins 15. Jahrhundert gehören, schon hier betrachten müssen. Tüchtige, anziehende Kräfte aber finden sich auch unter ihnen.

Unter den Venezianern dieses Geschlechts nimmt zunächst Jacopo de' Barbari, in Deutschland als Jakob Walch bekannt (um 1450—1515), eine eigenartige Mittelstellung zwischen der deutschen und der italienischen Kunst ein. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er in Venedig geboren. Kristeller knüpft ihn an die Schule der Vivarini, Lionello Venturi an die der

Bellini an. Erst später trat er in Wechselbeziehungen zur deutschen und zur niederländischen Schule; 1503 und 1505 finden wir ihn in kursächsischen, 1508 in brandenburgischen Diensten, seit 1510 aber am Hofe der Statthalterin Margareta in Brüssel. Als flauer Nachfolger der Bellini erscheint er in Bildern wie der immerhin feinfühligen Madonna in Berlin und in den beiden weiblichen Heiligenhalbfiguren in Dresden. In dem 1503 gemalten Brustbild des Heilandes in Dresden und der Wiederholung dieses Bildes in Weimar machen sich schon nordische Einflüsse bemerkbar. Merkwürdig als frühes Tierstück ist sein äußerst zart durchgeführter Falke in der Sammlung Layard zu Venedig, merkwürdig wegen seines in Deutschland häufigen sittenbildlichen Gegenstandes „der Alte, der ein Mädchen liebkost", das Bild von 1503, das 1912 aus der Galerie Weber in Hamburg nach England verkauft wurde, noch merkwürdiger sein Stilleben mit dem toten Rebhuhn von 1504 in München: eins der frühesten wirklichen Stilleben, die sich erhalten haben. Am bekanntesten ist Barbari als Stecher; und als solcher heißt er nach seinem Zeichen, dem Merkurstabe, der „Meister mit dem Caduceus". Von den dreißig Stichen seiner Hand, die Kristeller verzeichnet, stellen die meisten mythologische und allegorische Gegenstände dar. Seine zarte, weich verschwimmende Stechweise gleicht manche Schwächen seiner Zeichnung wieder aus. Von den übrigen venezianischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts erscheint der Muranese Girolamo Mocetto (tätig seit 1484) in seinen drei bellinesken Madonnenblättern und seinem großen Stich der Taufe Christi als der venezianische Hauptstecher des Quattrocento, führt Giulio Campagnola aber (1478—1513), der eine besondere, weiche, teilweise punktierende Technik ins Leben rief, schon von der Richtung Bellinis zur Art Giorgiones hinüber.

An die frühe Richtung der Bellini, namentlich Gentile Bellinis, knüpfte Lazzaro Bastiani (erwähnt seit 1449, gest. 1512) eigenartig unbeholfen an, um sich schließlich, wie schon in seiner Madonna von 1484 in San Donato zu Murano, seinem Schüler Carpaccio zu nähern. Am meisten an Gentiles erzählende Bilderfolgen erinnern seine Bilder aus der Scuola di San Giovanni Evangelista in der Akademie zu Venedig, an deren Ausführung sich neben Bastiani noch Giovanni Mansueti, der sich selbst als Bellinischüler bezeichnet, neben Carpaccio noch Benedetto Diana (um 1460—1512) beteiligte, in dessen Vierheiligenmadonna in der Akademie man schon den Atem des 16. Jahrhunderts spürt. Der bedeutendste Meister dieses Kreises war jedenfalls Vittore Carpaccio (erwähnt seit 1472, gestorben vor 1526), den Ludwig und Molmenti ausführlich behandelt haben. Daß er Bastianis Schüler gewesen, ist wahrscheinlich; daß er aber auch an Gentile Bellini anknüpfte, sollte man nicht leugnen. Vorzugsweise hat er sich der Ausschmückung geschlossener Räume mit Leinwandbildern gewidmet, die, an den Wänden befestigt, in Venedig die Stelle der Fresken trockener Himmelsstriche vertraten. In der Akademie befinden sich auch seine neun großen, entzückend naiven und natürlichen Bilder aus dem Leben der hl. Ursula (1490—95). An ihren Wänden erhalten haben sich noch seine keck erfundenen und farbensatt hingesetzten Darstellungen aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Hieronymus in der Scuola San Giorgio degli Schiavoni. Zerteilt sind seine Darstellungen des Lebens des hl. Stephanus aus der Scuola di Santo Stefano (1511—20), von denen sich schöne Stücke in Berlin, in Stuttgart, im Louvre und in der Brera befinden. Zu seinen schönsten Altarblättern gehören das mystische Christusbild von 1496 in Wien, der Altar von 1507 in Stuttgart und der Hochaltar von 1514 mit dem hl. Vitalis zu Pferde in San Vitale zu Venedig. Immer einfach, natürlich und lebendig, immer farbig und feurig, gehört Carpaccio zu den anziehendsten Meistern dieser Reihe.

Nächst Carpaccio der selbständigste dieser Meister ist Giovanni Battista Cima von Conegliano (1459—1517), als dessen ersten Lehrer Rudolf Burckhardt Bartolommeo Montagna (S. 271) erkannt hat; 1489 arbeitete er in Vicenza, seit 1492 in Venedig. Sein frühestes, noch in Tempera ausgeführtes Bild, die Madonna in der Weinlaube von 1489 in

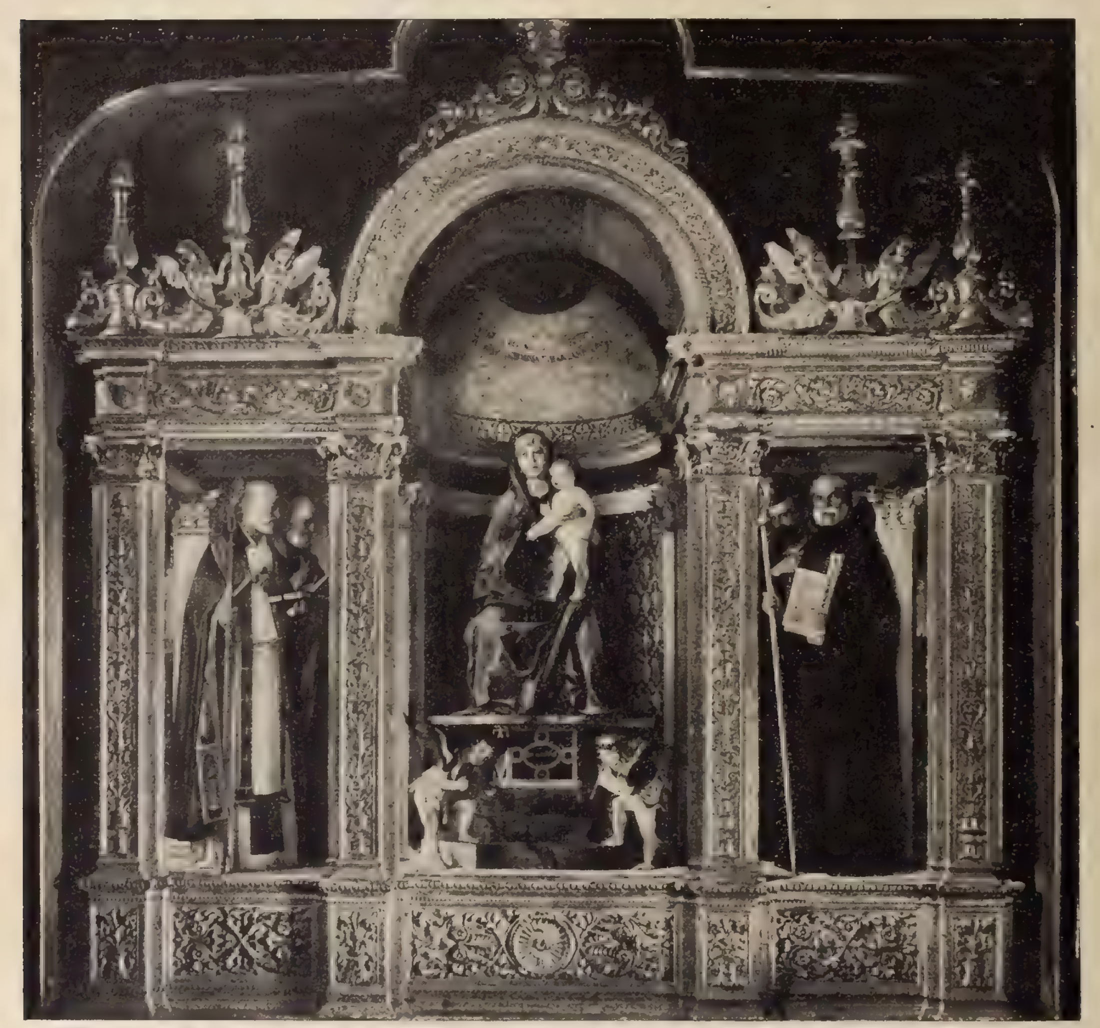


Abb. 160. Giovanni Bellinis Altarwerk der Frari-Kirche zu Venedig von 1488. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 284.)

der Galerie zu Vicenza, atmet Montagnas Geist. Sein großer Altar von 1493 im Dom seiner Vaterstadt Conegliano zeigt aber den Einfluß Giovanni Bellinis, an den er sich in Venedig anschloß; und in Venedig, wo er sofort zur Ölmalerei überging, fand er sich nach kurzem Besinnen auch selbst in der Ausstattung seiner würdigen, ernsten Heiligenbilder mit den köstlichen Voralpenlandschaften seiner Heimat. Heilige Geschichten, wie der prächtige kleine „Tempelgang Mariä" in Dresden, sind übrigens selten unter seinen Werken; weitaus die meisten seiner in vielen öffentlichen Sammlungen, namentlich in denen zu Berlin, London, Mailand und Venedig zerstreuten Bilder sind Altartafeln mit der Madonna und Heiligen; und seine schönsten Bilder dieser Art, wie die Verherrlichung des Märtyrers Petrus (1504—06) in

der Brera und die Anbetung der Hirten von 1509 in der Karmeliterkirche zu Venedig, gehören bereits dem 16. Jahrhundert an. Überall entspricht die Reinheit seiner Empfindung der Unmittelbarkeit seiner Gestaltung und der Pracht seiner Farbengebung.

Andere, zum Teil vielgenannte und fruchtbare späte Bellinischüler, wie Francesco Bissolo (erwähnt zwischen 1492 und 1540) und Vicenzo Catena (um 1470—1531), wie die Bergamasken Andrea Previtali (um 1480—1528), Francesco da Santa Croce und Girolamo di Bernardino, genannt Santa Croce (erwähnt 1503, gest. 1556), können hier nur genannt werden. Eigenartiger als sie waren zwei Bellinischüler, die zwischen Venedig und Cremona in der Mitte standen. Der eine von ihnen, Marco Marziale, der seit 1500 in Cremona ansässig war und hier, wie Geiger gezeigt hat, lombardische Einflüsse aufnahm, die man ungenau als nordische ansah, bezeichnet sich selbst als Venezianer und als Schüler Gentile Bellinis. Seine Bilder tragen Jahreszahlen von 1495 oder 1496 bis 1507. Hauptbilder seiner Hand sind die großen Altartafeln aus Cremona von 1500 und 1507 in London; sein derber, wirklichkeitsfroher Eigenwille aber tritt noch deutlicher in seinen Emmausbildern von 1506 und 1507 in Berlin und in der Akademie von Venedig hervor. Der andere, Bartolommeo Veneto (tätig 1502 bis nach 1530), hat sich selbst als halb venezianisch, halb cremonesisch bezeichnet. Wie eng er sich in Venedig an die Bellini anschloß, zeigt seine Madonna von 1502 im Besitze des Conte Donà zu Venedig, ein Bild, das er mit veränderter Landschaft oft wiederholte. Seit 1510 aber finden wir ihn in Mailand, wo die leonardesken Frauenköpfe mit ihrem fein durchgebildeten Haupthaar einen solchen Eindruck auf ihn machten, daß er eine Reihe weiblicher Halbfiguren mit sorgfältig bis in die Einzelhaare ausgeführten Ringellocken schuf, die nichts Venezianisches mehr an sich haben. Durch das mit des Meisters Namen bezeichnete Bild dieser Gattung, die sogenannte „Jüdin" beim Herzog Melzi in Mailand, wurden auch z. B. die „Courtisane" des Städelschen Instituts und die Herodias mit dem Haupte des Täufers in Dresden als Werke seiner Hand erkannt. Sein spätes Jünglingsbildnis von 1530 in London ist frei und lebendig bewegt. Seiner Tätigkeit nach gehört er schon ganz ins 16. Jahrhundert, seiner zwiespältigen künstlerischen Empfindung nach aber erscheint er beinahe noch als Quattrocentist. Wenn die jüngeren dieser Bellinischüler, wie namentlich auch Catena, schon als Mitläufer in die neuen Bahnen Giorgiones einlenken, blieben sie doch rasch hinter den großen Neuerern zurück.

3. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien.

A. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Rom und Unteritalien vermochten der „neuen Richtung" der jugendfrischen Renaissancekunst des 15. Jahrhunderts nur im Anschluß an die eingewanderten toskanischen und oberitalienischen Meister zu folgen. Rom, das nun nicht mehr das „Haupt der Welt" war, war seit der Rückkehr der Päpste aus Avignon wenigstens wieder das Haupt der Christenheit geworden; und glücklicherweise schlossen die meisten Päpste des 15. Jahrhunderts sich begeistert der Wiedergeburtsbewegung an. Maler der neuen Richtung sehen wir schon unter Martin V. (1447—31), Bildhauer der neuen Richtung schon unter Eugen IV. (1431—47) in Rom auftauchen. Nikolaus V. (1447—55) aber war der erste wirklich begeisterte Kunstmäcen auf dem heiligen Stuhle; und gerade sein Kunstsinn betätigte sich vornehmlich auf dem Gebiete der Baukunst. Wenn die römischen Urkunden einer Bautätigkeit Albertis (S. 184) in Rom auch

nicht gedenken, so haben wir doch keinen Grund, der Nachricht Vasaris zu mißtrauen, daß der große Florentiner die Seele der baulichen Unternehmungen Nikolaus' V. gewesen sei. Trat der vornehme Gelehrte Alberti hier absichtlich nicht als „Baumeister" hervor, so wurde doch gerade sein Mitarbeiter Bernardo Rossellino (S. 185) der Schöpfer der großen Baupläne des Papstes, die leider unausgeführt blieben. Die Toskaner Giovannino de' Dolci (gest. 1486) und Giacomo da Pietrasanta (gest. gegen 1495) erscheinen bereits in den Baurechnungen Nikolaus' V. Der eigentlichste Humanistenpapst, Pius II. (1458—64), dessen Lieblingsbaumeister Bernardo Rossellino war, wandte seine Mittel und seine Liebe in solchem Maße seinen Bauten in Siena und in seiner Stadt Pienza (S. 186) zu, daß sich in Rom selbst seine Bautätigkeit auf den Ausbau des vatikanischen Palastes beschränkte. Unter Paul II. (1464 bis 1471), der als Kardinal Barbo schon vor 1455 den Neubau des Palastes di San Marco (jetzt Palazzo di Venezia) in Rom begonnen hatte, standen, außer den Genannten, noch Toskaner wie Meo del Caprina von Settignano (1430 bis 1501) und Giuliano da Sangallo (S. 186) an der Spitze der päpstlichen Unternehmungen. Die Zeit Sixtus' IV., des kunstsinnigsten der Päpste des 15. Jahrhunderts (1471—84), aber war die eigentliche goldene Zeit der Frührenaissancebaukunst in Rom; und gerade unter ihm entfalteten, wie Milanesi, Müntz und Rocchi gezeigt haben, die genannten Meister jene reiche, schon von Letarouilly und von Strack geschilderte Bautätigkeit, die Vasari irreleitend fast ganz dem einen, in Rom doch nur (seit 1482) als Festungsbaumeister beschäftigten Baccio Pontelli (S. 187) zugeschrieben hatte.



Abb. 161. Der Palast der Cancelleria in Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Der breitgelagerte, zwischen 1451 und 1455 begonnene Palazzo di Venezia, dessen Entwurf wohl von Pietrasanta herrührt, wirkt mit seinem Zinnenkranz über starkem Konsolengesimse und seinen gerade geschlossenen Fenstern in den beiden oberen Stockwerken von außen noch gotisch; aber die Hofhalle, deren Bogenpfeiler im unteren Stockwerke durch dorisch-toskanische, im oberen durch korinthische Halbsäulen verstärkt sind, schließt sich enger an das Vorbild des Kolosseums (Bd. 1, S. 469) an als irgendein früherer Bau; und die dreibogige Schauseite

der altchristlichen Basilika San Marco, die seit 1460 von Pietro Paolo de Antonisio, einem wirklichen Römer, ausgeführt wurde, folgt ihr in klassischer Frührenaissance. Die Vorhalle des Erdgeschosses ist mit ihren Rundbogen zwischen vorspringenden korinthischen Halbsäulen eine unmittelbare Nachbildung des zweiten Obergeschosses des Kolosseums. Das Eis war damit auch in Rom gebrochen. Sicher von Giacomo da Pietrasanta, der die treibende Kraft dieser römischen Frührenaissance war, rührt die Kirche Sant' Agostino (1479—83) her, deren Volutenhalbgiebel von denen Albertis (S. 185) abstammen. Giovannino de' Dolci aber baute 1473—81 die schlichte, durch ihre Gemälde so berühmt gewordene Sixtinische Kapelle des Vatikans. Meo del Caprina, der später den edlen Dom von Turin errichtete (1492—98), baute bis 1477 die schlichte Frührenaissancekirche Santa Maria del Popolo in Rom, deren Chor später Bramante hinzufügte. Unter Innozenz VIII. (1484 bis 1492) wurde 1487 das Belvedere des Vatikans als besondere Frührenaissance-Villa errichtet, setzte dann aber der noch reinere, freier und doch strenger an die römische Antike sich anschließende Baustil ein, dessen erste und vornehmste Schöpfung die Cancelleria (1486 bis 1496 erbaut) in Rom ist, die früher allgemein als Bramantes erster Hochrenaissancebau gepriesen wurde. Da Bramante aber erst 1499 nach Rom kam, wird der edle Bau dem großen Urbinaten nach den Erörterungen, an denen besonders Gnoli, Bernich und Fabriczy teilgenommen, neuerdings allgemein abgesprochen. Nicht ganz von der Hand weisen möchten wir, wenn das Gebäude wirklich schon zwischen 1450 und 1455 begonnen worden, die Vermutung Bernichs, daß kein anderer als Alberti selbst es entworfen habe; und das würde bei den Beziehungen Albertis zu Luciano Laurana und Lauranas zu Bramante nicht einmal ausschließen, daß Bramante sich, wie Vasari berichtet, als er nach Rom kam, noch mit der Vollendung des Baues zu schaffen gemacht habe. Jedenfalls steht der „Kanzleibau" mit seinen zarten Profilen und flachen Vorsprüngen der Frührenaissance noch näher als der Hochrenaissance. Die Fassade (Abb. 161) hat Albertis Fassade des Palazzo Ruccellai in Florenz zur Voraussetzung. Das Erdgeschoß trägt noch keine Pilastergliederung. In den beiden Obergeschossen aber ist jeder Zwischenraum zwischen den rechteckig umrahmten Fenstern durch korinthisierende Wandpilasterpaare geschmückt, über denen sich Gebälke hinziehen. Das krönende Zahnschnittgesimse springt, wie alle Pilaster, nur mäßig vor. In dem herrlichen Hofe (Abb. 162) sind das Erdgeschoß und das erste Obergeschoß in Bogenhallen aufgelöst, deren untere Säulen der toskanisch-dorischen, deren obere Säulen einer freien, ohne Voluten ionisierenden Ordnung angehören, während das zweite Obergeschoß mit korinthischen



Abb. 162. Der Hof der Cancelleria in Rom. Nach Photographie.

Pilastern edelster Gestalt geschmückt ist. Alle Profile sind mit größtem Feingefühl umrissen. Wunderbar klingen an der Fassade wie im Hofe die großen reinen Hauptverhältnisse mit den maßvollen, edel durchgebildeten Einzelformen zusammen.

An die Cancelleria schließen sich Paläste wie der feine Palazzo Giraud, jetzt Torlonia, und der kleine „Palazzetto di Bramante" an. Der Palazzo Giraud (1496—1504) bildet das System der Cancelleria, auf einen engeren Raum beschränkt, in strafferen Verhältnissen durch. Der kleine Palazzetto aber trägt zu schwer an dem starken Gerüst. Immerhin waren durch diese Bauten die Wege gewiesen, auf denen Rom sich zur Mutter der Hochrenaissance entwickelte.



Abb. 163. Die Vorhalle der Kirche Santa Maria della Catena in Palermo. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Im Königreich Neapel herrschte die Gotik, solange das Haus Anjou herrschte. Ein feines gotisches Portal von 1415 besitzt z. B. noch die Kapelle San Giovanni de' Pappacoda. Vereinzelt blieb der Renaissance-Einbruch in Neapel, den Donatello und Michelozzo nach 1427 mit ihrem Denkmal des Kardinals Brancacci unternahmen (S. 182 und 197). Erst mit dem Aragonesenkönig Alfons dem Großmütigen, der sich, fürs klassische Altertum begeistert, mit einem Humanistenstab umgeben hatte, hielt 1443 auch der Geist der Renaissance seinen Einzug in Neapel. Aber es dauerte noch eine Weile, bis er sich baukünstlerisch betätigte. Von Giuliano da Sangallos Bauten in Neapel hat sich kaum etwas erhalten. Erhalten aber hat sich Giuliano da Majanos (S. 184) köstliche, zwischen zwei Rundtürme gesetzte Porta di Capua, nach Burckhardt „vielleicht das schönste Tor der Renaissance", und erhalten hat sich ein Teil der Neubauten von Alfonsos benachbartem Castel nuovo. Der Baumeister, der die Renaissanceteile dieses Baues ausführte, Pietro di Martino da Milano (gest. 1473), aus Varese, taucht erst 1455 in Neapel auf, nachdem er als echter „Comacino" (Bd. 3, S. 108, 208, 488) seine bildnerische Kunst schon in den verschiedensten Städten Italiens erprobt hatte. Zwischen 1455 und 1457 leitete er, wie Bertaux gezeigt hat, den Bau des neuen Festsaals des Castel nuovo,

gleichzeitig aber auch den Bau des berühmten vierstöckig gegliederten Marmor-Triumphbogens Alfonsos (S. 293), der, obgleich er zwischen zwei trotzigen Türmen des Kastells unorganisch eingeklemmt ist, durch die Richtigkeit seiner altrömischen Einzelformen bahnbrechend wirkte. Der Triumphbogen von Pola und der Titusbogen in Rom scheinen Gevatter gestanden zu haben. Daß übrigens Pietro da Milano, wie Fabriczy und Bertaux meinen, schon den ersten Entwurf zu diesem Bau geschaffen, ist ebensowenig nachweisbar wie die neuerdings ausgesprochenen Vermutungen, er rühre von Leon Battista Alberti (Bernich) oder von Francesco Laurana (Rolfs und Burger) oder gar von dem großen Luciano Laurana (Lionello Venturi) her. Jedenfalls wurde das Prunktor, wie Fabriczy gezeigt hat, zwischen 1461 und 1470 von Pietro vollendet. Auch „das reichste und vollständigste Denkmal der Renaissancedekoration in Neapel, zugleich eines der prächtigsten in ganz Italien" (Cicerone), die Krypta des Domes von Neapel, ist von einem Comasken, von Tomaso Malvito, ausgeführt. Die meisten neapolitanischen Bauten des 15. Jahrhunderts aber zeigen florentinische Art. Auch der Palazzo Cuomo (jetzt Museo Filangieri) von 1464 bis 1488 schließt sich an den florentinischen Rustikastil an; und noch die jüngeren unteritalienischen Meister, wie Giovanni Donadio aus Kalabrien (gest. 1522), der Erbauer der schlichten Frührenaissancekirche Santa Maria della Stella (1519), und Gabriele d'Agnolo, der 1513 den Palazzo Gravina (jetzt Post) in Neapel mit einem korinthischen Pilastergeschoß über starkem Rustika-Erdgeschoß versah, stehen unter florentinischem Einfluß.

Sizilien blieb in der eigentlichen Baukunst während des ganzen 15. Jahrhunderts dem gotischen Stile getreu. Renaissancemotive mit gotischen vermischt zeigen am frühesten die anmutige, aussichtsreiche Säulenvorhalle von Santa Maria della Catena in Palermo (Abb. 163). Einzelne Bauteile wurden aber seit der Mitte des 15. Jahrhunderts auch hier im neuen Stil ausgeführt und besonders bildnerisch von den Händen oberitalienischer und toskanischer Meister geschmückt. Wissen wir doch, daß Pietro da Milano, während er seine Arbeit am Triumphbogen Alfons' I. in Neapel unterbrach, in Palermo weilte; und siedelten die Gagini aus Bissone am Luganer See (S. 259 und 294), deren sizilianische Wirksamkeit von Beltrami und von Cervetto gewürdigt worden, doch 1465 von Genua nach Palermo über, um hier — wie z. B. am Weihwasserbecken des Domes — ihre reiche Zierkunst auszuüben. Gegen Ende des Jahrhunderts hatte der neue Stil ganz Italien erobert.

B. Die Bildnerei des 15. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien.

Am Gestade des Tibers fehlte es im 15. Jahrhundert an einheimischen Arbeitern, den Acker der darstellenden Künste zu bebauen, nicht aber an Arbeitgebern, die, meist mit der Tiara oder dem Kardinalshut geschmückt, es sich nicht nehmen ließen, fremde Künstler und Kunstwerke in den römischen Boden zu verpflanzen.

Die Überlieferungen des alten Cosmatengeschlechtes (Bd. 3, S. 502) wirkten in der römischen Grabmalkunst noch nach, als zu Anfang des 15. Jahrhunderts neue, von auswärts zugezogene Kräfte die römische Kunst in neue Bahnen lenkten. Schwerlich aber als Cosmatensprößling, wie man gemeint hat, ist der Magister Paulus anzusehen, der in Rom z. B. 1405 seinen Namen auf das Grabmal des Carafa im Priorato di Malta setzte und nach 1417 das edel großzügige Denkmal des Kardinals Stefaneschi in Santa Maria in Trastevere ausführte, das zu den vornehmsten Kunstwerken der ewigen Stadt gehört. Muñoz hat wahrscheinlich gemacht, daß dieser Magister Paulus der umbrische Meister Paolo da Gualdo gewesen sei, der sich, noch unberührt von der toskanischen Frührenaissance, an jene mittelalterliche Ruhe

und Großzügigkeit hielt, die erst das 16. Jahrhundert Rom zurückbrachte. Die Renaissance kam in der Tat aus Toskana. Donatellos Marmortabernakel (S. 197) und Pollajuolos Papstgräber (S. 207) in der Peterskirche waren echt florentinische Kunstwerke auf römischem Boden, und dasselbe gilt von dem ruhig geschlossenen und doch innerlich lebendigen ehernen Liegebild Papst Martins V. in der Lateranskirche, das um 1433 von Donatellos Gefährten Simone Fiorentino (vielleicht Simone di Giovanni Ghini, 1407 bis nach 1486) geschaffen worden. Zur florentinischen Kunst im weiteren Sinne ist sogar Antonio Filaretes (S. 249) plastisches Hauptwerk, die vielgenannte Bronzetür am Haupteingang der römischen Peterskirche, zu rechnen, wenngleich Filarete gerade in ihr mehr als kecker Eigenbrödler denn als streng geschulter florentinischer Bildhauer erscheint. Die Tür der Peterskirche kann sich an ruhiger Gliederung und reiner Schönheit nicht entfernt mit ihrem Vorbild, Ghibertis zweiter Baptisteriumstür in Florenz, vergleichen. In ihren oberen Feldern sind Christus und Maria, Petrus und Paulus in ganzen Gestalten angebracht, die unteren Felder veranschaulichen links die Hinrichtung des Paulus, rechts die Kreuzigung des Petrus. Die vier Zwischenstreifen erzählen lebendig genug entscheidende Begebenheiten aus der Zeitgeschichte. Flott und keck beleben kleine heidnisch-mythologische Bilder das üppige Rankenwerk der Umrahmung. Aber künstlerisch durchempfunden ist nichts von alledem. Von Antonios kleineren Arbeiten tragen ein doppelseitiges Prozessionskreuz von 1449 im Dome zu Bassano und das flott bewegte, durch den altrömischen Mark Aurel (Bd. 1, S. 508—509) eingegebene kleine Reiterstandbild von 1465 im Dresdener Albertinum seine Namensinschrift. Plaketten seiner Hand liegen im Louvre und im Wiener Hofmuseum. Seine barocke Ader weist ihm eine Sonderstellung an.

Römer von Geburt waren in dieser Bildhauerkolonie, der Giordano und Lisetta Ciaccio klärende Untersuchungen gewidmet haben, spärlich vertreten. Am berühmtesten ist ein gewisser Paolo Romano, den man neuerdings, nach Giordano freilich mit Unrecht, in dem auch als Taccone bezeichneten Paolo de Mariano (um 1415 bis vor 1473) zu erkennen meinte. Jedenfalls ist er von dem Magister Paulus Nisii de Urbe, der 1484 das schöne Wandgrab des Pietro Mellini in Santa Maria del Popolo ausführte, zu unterscheiden. Noch bedeutender als dieser war sein Schüler Giancristoforo Romano (um 1465—1512), den wir gegen Ende des Jahrhunderts als einen der Hauptmeister an und in der Certosa von Pavia tätig sahen (S. 258). Von den übrigen Meistern dieser römischen Kolonie war Isaïa da Pisa, dem Burger nachgegangen, Toskaner, war Giovanni Dalmata (um 1440—1506), über den Tschudi und Fabriczy gründliche Untersuchungen veröffentlicht haben, aus Traù in Dalmatien gebürtig, war Andrea Bregno von Osteno (1421—1506), über dessen Tätigkeit in Rom Steinmann berichtet hat, Lombarde von Geburt. Eine kernige, kräftige römische Frührenaissancebildnerei hervorzurufen, waren alle diese Meister nicht bedeutend genug. Es fehlte ihnen durchweg an Mark, Wucht und Eigenleben. Mit Giovanni Dalmata schuf Mino da Fiesole (S. 205) um 1472 das Grabmal Pauls II., das Burger aus den in den Vatikanischen Grotten erhaltenen, zum Teil außerordentlich schönen Resten wiederherzustellen versucht hat. Auf Paolo Nisii führt Burger die fünf in die Vatikanischen Grotten geratenen Reliefs aus der Apostelgeschichte vom Tabernakel Sixtus' IV. zurück, deren Einzelgestaltungen zum Teil ohne weiteres den altrömischen Reliefs des Konstantinsbogens (Bd. 1, S. 511) und des Konservatorenpalastes entlehnt sind. Allein schuf Paolo Romano z. B. den überlebensgroßen hl. Andreas am Ponte molle, der immerhin würdiger und vornehmer wirkt als sein derber Paulus an der Engelsbrücke. Giancristoforo Romano war selbstschöpferisch hauptsächlich als Goldschmied und

als Denkmünzenbildner tätig. Zu Isaïa da Pisas reizlosen, durch schematische Gewandfalten langweilenden Eigenwerken gehört das Nischengrab Papst Eugens IV. in San Salvatore in Lauro zu Rom. Als eigenhändige römische Arbeiten Giovanni Dalmatas sind z. B. eine bauschige Madonna und eine unruhige Beweinung Christi in Sant' Agostino anzuerkennen. Nur der Lombarde Andrea Bregno (1421—1506) war ein Meister, der über milde Schönheit, ruhige Würde und sorgfältige Ausführung verfügte. Sein neuartiges, von Doppelpilastern eingefaßtes Nischengrab des Alanus in San Praſſede zu Rom gehört zu den schönsten römischen Meißelarbeiten des 15. Jahrhunderts.



Abb. 164. Triumphbogen Alfons' I. von Aragonien zu Neapel.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Noch ausschließlicher als Rom war Unteritalien auf Zufuhr und Einwanderung von auswärts angewiesen, wenn es auf dem Gebiete der darstellenden Künste nicht hinter der neuzeitlichen Bewegung zurückbleiben wollte. Der Stolz Aquilas im 15. Jahrhundert war Silvestro di Giacomo di Salmona, genannt Silvestro d'Aquila, dessen kunstgeschichtliche Stellung Nicola untersucht hat. Nach Neapel hatten Donatello und Michelozzo mit ihrem Brancaccigrabmal (S. 197 und 290) schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts die florentinische Frührenaissance übertragen; in seinem letzten Drittel schmückten Antonio Rossellino und Benedetto Majano (S. 204 und 205) die Kirche Monteoliveto mit ihren feinfühligen Arbeiten. Als halbwegs einheimische Kunstschöpfung des 15. Jahrhunderts kommt hier auch für die Bildhauerei fast nur jener Triumphbogen am Castel nuovo in Betracht, der unter Alfons I. begonnen, unter Ferdinand I. vollendet wurde (Abb. 164). Als Urheber der Bildwerke, mit dem er von außen und innen reichlich geschmückt ist (1455—59; 1465—70), wurden neben Pietro da Milano (S. 290; bis 1473) die obengenannten Römer Isaïa da Pisa und Paolo Romano, neben diesen die Donatelloschüler Andrea dell' Aquila und Antonio Chellino da Pisa, aber auch noch Domenico Gagini (S. 291) und Francesco Laurana (um 1430—1501) genannt (S. 49 und 294). Die von Fabriczy geschickt versuchte Verteilung der Bildwerke unter diese Künstler ist neuerdings wieder bezweifelt und bestritten worden. Rolfs, Burger und Lionello Venturi verteidigen verschiedene Meinungen.

Selbst das klar angeordnete Triumphrelief Alfons' I. an der Außenseite und das figurenreiche, ohne Einzelfeinheiten durchgeführte Relief über der inneren Türöffnung, das Ferdinand I. im Dom zu Barletta darstellt, rühren wahrscheinlich nicht von Pietro da Milano allein her; und über den oder die Schöpfer des fesselnden Huldigungsreliefs in der linken und des eindringlichen Auszugsreliefs in der rechten Torleibung hat jeder eine besondere Meinung vorgebracht. Ein Hauptwerk Domenico Gaginis in Neapel ist jedenfalls das Türbildwerk im großen Saale des Castel nuovo, das 1457 vollendet war. Im ganzen vertreten die Bildwerke des Castel nuovo mehr die oberitalienische als die toskanische Frührenaissance.

In Palermo lagen die Verhältnisse nicht anders als in Neapel. Fremde Künstler führten auch hier die neue Richtung ein. Die bedeutendsten von ihnen waren die Lombarden Domenico und Antonio Gagini, die di Marzo, Mauceri, Cervetto und Laura Filippini uns näher gebracht, und jener vielgewanderte Francesco Laurana, mit dessen Werken uns Bode, Bertaux, Burger und Rolfs bekannt gemacht haben. Von Domenico Gagini (gest. nach 1492), der, wie wir gesehen haben, in Genua und in Neapel tätig war, ehe er 1465 nach Palermo zog (S. 291), rührt z. B. auf bildnerischem Gebiet der schöne Schrein des hl. Gandolfo in Polizzi mit dem edlen Liegebild des Heiligen her. Für die Zusammenstellung der Werke Antonello Gaginis aber hat die Stilkritik von dessen bezeichnetem, wunderlieblichem Muttergottes-Standbild von 1503 im Dom zu Palermo auszugehen. Francesco Laurana (um 1423—1502) endlich ist vielleicht ein Bruder, jedenfalls ein älterer Verwandter des berühmten Baumeisters Luciano Laurana (S. 188). Beide sind Dalmatiner und stammen aus Lovrana bei Zara. Francesco soll, nach Burger und Rolfs, Schüler des großen Brunellesco und 1448 Mitarbeiter Domenico Gaginis an der Johanneskapelle in Genua (S. 259) gewesen sein. Adolfo und Lionello Venturi dagegen lassen ihn als Schüler Agostino di Duccios (S. 204) in Rimini 1448—52 an dessen Fassadenwand des Grabmals Sigismondo Malatestas mitarbeiten. Jedenfalls taucht er 1455 in Neapel auf. Daß er 1459 bis 1460 in Urbino geweilt und dort im Herzogspalast namentlich den Schmuck der Sala della Jole und einiger Nachbarzimmer geschaffen habe, hat Lionello Venturi wahrscheinlich gemacht. Sicher weilte er mit Pietro da Milano 1461—66, hauptsächlich Denkmünzen schaffend, in Frankreich (S. 48), mit Domenico Gagini aber 1468—73 in Sizilien. Seit 1476 arbeitete er wieder in Frankreich, das er nicht mehr verließ (S. 49—50). In Neapel ist die hübsche Madonna von 1474 über der Eingangstür des Kirchleins der hl. Barbara als sein Werk beglaubigt. Auf Sizilien gehen seine Madonnen in San Francesco (1468), im Dom und im



Abb. 165. Weibliche Marmorbüste von Francesco Laurana im Louvre zu Paris. Nach Photographie von Giraudon in Paris.

Museum zu Palermo (1469) schon in die träumerische Weichheit über, die den marmornen Frauenbildnisbüsten des Meisters ihren eigenen Reiz verleihen. Köstlich ist seine Büste Giovanni Sforzas im Bargello, nicht minder reizvoll sind seine Büsten der Beatrice von Neapel in Palermo, im Louvre (Abb. 165), in Wien und in Berlin. Am greifbarsten treten Pietro da Milano und Francesco Laurana uns jedoch in ihren Denkmünzen entgegen. Pietro da Milanos beste Münze stellt die Brustbilder König Renés und seiner zweiten Gemahlin dar; Francesco Lauranas Meisterwerk aber ist die Schaumünze, deren Vorderseite Ludwig XI. von Frankreich, deren Rückseite eine „Concordia Augusta" im engsten Anschluß an das Vorbild einer antiken Münze darstellt. Pietro da Milano, Francesco Laurana und Domenico Gagini mit seinen Nachkommen gehören zu den italienischen Wanderkünstlern des 15. Jahrhunderts, die am meisten dazu beigetragen haben, den neuen Stil außerhalb seiner Entstehungsstätten zu verbreiten.

C. Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien.

Fast noch weniger als in der Baukunst und in der Bildnerei leisteten Rom und Unteritalien während des 15. Jahrhunderts aus eigener Kraft in der Malerei. Auf dem Gebiete der Buchkunst, der die römischen Päpste wie die aragonesischen Könige zugetan waren, kann die ewige Stadt sich zwar rühmen, dem ersten Buche mit Holzschnittbildern, das in Italien erschienen, den „Meditationes" des Kardinals Torrequemada von 1467, das Leben geschenkt zu haben; aber ein Deutscher, Ulrich Hahn, war doch der Hersteller und Drucker; und wenn die 33 halbseitigen Bilder, denen sich ein ganzseitiges anschließt, auch klar und verständnisvoll geordnet sind, so ist ihr Formschnitt doch durchaus deutsch und derb.

Eigenartiger tritt uns auf diesem Gebiete Neapel entgegen, wo zwar der Deutsche Riessinger den Buchdruck eingeführt hatte, aber sein Nachfolger Tuppo 1485 eine Ausgabe der Fabeln des Äsop veranstaltete, deren Holzschnitte ihrer vortrefflichen Technik nach freilich deutsch, ihren Vorlagen nach aber als unteritalienisch bezeichnet werden müssen.

Unter den Unteritalienern, die im aragonesischen Dienste der Handschriftenmalerei oblagen, zeichneten sich Cola Rabicano und dessen Sohn Nardo Rabicano aus, von dem z. B. ein prächtig ausgestattetes Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 10 532) herrührt. Reich an aragonesischen Handschriften sind nach den Untersuchungen J. H. Hermanns auch die Wiener Hofbibliothek und die Bibliothek Gerolimini in Neapel. Ein besonderer Figurentypus mit großen Köpfen und schweren Augendeckeln und eine eigenartige dekorative Ausstattung mit Kandelabern und Putten in den Randleisten und etwas überladenen Baulichkeiten in den Gründen gehören zu den Kennzeichen des unteritalischen Heimatstils. Besonders lehrreich sind die Bilderhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. von Atri in den Abruzzen. Die Bilder des Reginaldo Piramo aus Monopoli in Apulien, wie die sechs ersten Miniaturen der Ethik des Aristoteles und das Titelblatt zum Seneca in Wien, zeigen eine unverkennbare Abhängigkeit von der ferraresischen Schule.

Auf dem Gebiete der Großmalerei herrschte in Rom im 15. Jahrhundert, dank dem Kunstsinn seiner Päpste, allerdings eine mächtige Tätigkeit. Waren doch fast alle bedeutenden Maler Toskanas und Mittelitaliens und einige der tüchtigsten Meister Oberitaliens nacheinander nach Rom berufen worden, um hier große Freskenfolgen auszuführen. Auf Gentile da Fabriano und Vittore Pisano folgten Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, auf diese Piero della Francesca und Melozzo da Forlì und dann die Meister der Sixtinischen Kapelle von Sandro Botticelli bis Perugino, Signorelli und Ghirlandajo. Um die Mitte des Jahrhunderts

übten namentlich Piero della Francesca und Melozzo einen entscheidenden Einfluß aus, der sich, wie Ad. Venturi und Galassi gezeigt haben, in zahlreichen Fresken ungenannter Meister, aber auch z. B. in Lorenzo di Viterbos (geb. 1444) ganz von frischem Gegenwartsleben erfüllten Wandgemälden von 1469 in Santa Maria di Verità zu Viterbo ausspricht. Am engsten an Melozzo da Forlì, den einzigen Meister, der lange genug in Rom blieb, um hier schulbildend zu wirken, schloß Antonio di Benedetto Aquilio, genannt Antoniazzo Romano (erwähnt 1461—1508), sich an, mit dem Gotschewski sich eingehend beschäftigt hat. Ist das Verkündigungsfresko im Pantheon doch zwischen ihm und Melozzo streitig (S. 240). Auch sein frisches Altarwerk von 1467 in San Francesco zu Subiaco zeigt noch seinen Zusammenhang mit Melozzo. Aufgelockert und allgemeiner wirken seine Madonna von 1488 in der Nationalgalerie, seine Goldgrundmadonna in Santa Maria sopra Minerva und seine Kuppelfresken in Santa Croce di Gerusalemme zu Rom. Gerade die letzten Schöpfungen dieses vielseitigen Unternehmers zeigen, daß die römische Malerei des 15. Jahrhunderts aus sich heraus keiner Leistung fähig war.

Ähnlich und doch anders lagen die Verhältnisse in Neapel, dessen frühe Künstlergeschichte unter den Händen der neueren Urkundenforschung in nichts zerflossen ist. Rolfs hat diese Geschichte eingehend zusammengefaßt. Mit Alfons I. von Aragon kamen spanische, namentlich katalonische Maler ins Land, die sich unter flämischem Einfluß entwickelt hatten; und auch die in Neapel erhaltenen Gemälde dieses Zeitraums, die Frizzoni und Rolfs daraufhin untersucht haben, verraten nur zum Teil einen toskanischen, umbrischen und oberitalienischen, zum anderen Teil nicht minder deutlich einen niederländischen oder spanisch-flämischen Ursprung.

Dem valencianischen Meister Jacomart Baçò, der gleich 1446 von Alfons I. nach Neapel berufen wurde, gehört vielleicht das halb spanisch, halb niederländisch dreinblickende Bild des hl. Franz in San Lorenzo Maggiore. Rein niederländisch ist das vielbesprochene Altarbild mit dem hl. Vinzenz Ferrer in San Pietro Martire, das einige Kenner dem Simon Marmion (S. 62) zuschreiben; einer mehr französisch-niederländischen Richtung aber scheint jener früher vielgepriesene, dann ganz geleugnete, neuerdings wieder ehrenvoll genannte Meister Niccolò Antonio oder Colantonio (zwischen 1420 und 1460) angehört zu haben, dem allerdings keine Bilder mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Immerhin ist glaubwürdig überliefert, daß König René (S. 61) ihn in Neapel eigenhändig in der flämischen Malweise unterrichtet habe, und daß Antonello da Messina (S. 280) sein Schüler in Neapel gewesen sei. Von den Oberitalienern, die hier gearbeitet haben, tritt uns, außer Leonardo da Besozzo (S. 276), greifbar als bedeutender Maler dann noch Antonio Solario, genannt lo Zingaro, entgegen, der wahrscheinlich aus Venedig stammte. Venezianisch wirken seine bezeichneten Bilder, wie die anmutige, um 1490 gemalte Madonna im Museum zu Neapel. Berühmt ist er als Schöpfer der 20 großen Freskobilder aus dem Leben des hl. Benedikt im Platanenhof des Klosters San Severino zu Neapel, die gegen Ende des Jahrhunderts unter seiner Leitung entstanden. Eigenhändig hat er jedenfalls die drei ersten und das 18. dieser Bilder ausgeführt. Der Stil der lebendig erzählten Geschichten erinnert entfernt an den Carpaccios (S. 285). Aber auch ein umbrischer Einschlag ist unverkennbar. Die landschaftlichen Gründe, die auf einigen der Bilder so hervortreten, daß ich sie früher einmal als „früheste eigentliche Landschaftsfresken" zu bezeichnen wagte, sind so wenig rein venezianisch wie rein umbrisch-florentinisch empfunden. Eigenartig sind sie besonders in ihrem fast einfarbigen Oliventon, zu dem die Lokalfarben der Gewänder der Figuren harmonisch gestimmt sind.

Während des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stand die Malerei Siziliens, das schon 1282 aragonisch geworden war, unter ostspanischem Einfluß. Bilder katalonischen Stils befinden sich namentlich im Museum von Siracusa. Auch Sardinien, das bis dahin unter toskanischem Einfluß gestanden hatte, erhielt im 15. Jahrhundert, wie Biehl gezeigt hat, einen spanischen Einschlag. Eine Altartafel des Giovanni di Barcelona (um 1450) besitzt das Museum zu Cagliari. Seit der Mitte des Jahrhunderts aber stellte auch in Sizilien die Malerei sich mehr und mehr auf eigene Füße. Die östliche Hauptstadt Siziliens erwies sich dabei weniger selbständig als die westliche. Freilich hatte **Messina** Italien in seinem Antonello einen in technischer Beziehung bahnbrechenden Meister geschenkt (S. 280), aber dieser hatte sich doch erst in Venedig völlig selbst gefunden; und die Künstler, die in der Übergangszeit zum 16. Jahrhundert in Ostsizilien Beschäftigung fanden, wie jener zweite Antonello von Messina, der sich auch Saliba nennt (S. 281), und **Girolamo Alibrandi** (geb. 1470), dessen Darstellung im Tempel von 1519 auf dem Hochaltar von San Niccolò in Messina einen schwachen Mischstil verrät, waren doch erst nach Sizilien zurückgekehrt, nachdem sie sich in Oberitalien ausgebildet hatten. Alibrandi wird der „Raffael Siziliens“ genannt und strebt allerdings schon der allgemeineren Linienschönheit der neuen Zeit zu. In **Palermo** aber entwickelte sich aus dem Chaos der ersten Hälfte dieses Zeitraums seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts eine Art heimbürtiger Malerei, deren Geschichte, nachdem zuerst Janitschek sie von ihren Widersprüchen und Fälschungen befreit hatte, von di Marzo zusammengefaßt worden ist. Das vielbesprochene großartige, kompositionslose, aber ergreifende Wandbild vom Ende des Jahrhunderts, der Triumph des Todes, im Vorraum des ehemaligen Hospitals (jetzt Trinitatis-Kaserne) zu Palermo, wird jetzt freilich von di Marzo selbst für niederländischen Ursprungs erklärt, schien dem Verfasser dieses Buches, als er es 1912 wiedersah, aber doch einen südlichen Einschlag zu verraten. Wahrscheinlich haben sizilianische Künstler an seiner Ausführung mit gearbeitet. Der Tod reitet als Bogenschütze in Gestalt eines Halbgerippes auf spindeldürrem Klepper durch die entsetzt auseinanderstiebende Menge daher. Der erste Meister, der aus jenem Chaos in greifbarer Gestalt hervorragt, ist **Tommaso de Vigilia**, von dessen Hand sich in den Kirchen und Sammlungen Palermos eine Reihe mit seinem Namen und dem Entstehungsjahr bezeichneter, noch halb byzantinisch empfundener, aber sorgfältig und glatt durchgeführter Altartafeln aus den achtziger und neunziger Jahren erhalten haben. Dann folgt **Antonello Crescenzio**, der 1467 geboren war. Er hat den größten Namen hinterlassen. Nach di Marzos neueren Untersuchungen darf man doch vielleicht den Antonello



Abb. 166. **Die heil. Cäcilie.** Gemälde (von Antonello Crescenzio?) im Dom zu Palermo. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 298.)

von Palermo in ihm erkennen, der 1497 das recht steife Bild der von zwei Engeln gekrönten Madonna im Museum von Syrakus malte, 1528 aber das erheblich fortgeschrittene, von ausgesprochen sizilianischer Felsenlandschaft beherrschte Gemälde in der Ganciakirche zu Palermo schuf. Noch fortgeschrittener und ausdrucksvoller erscheint die hl. Cäcilie im Dom von Palermo (Abb. 166), die Janitschek für das einzige zweifellose Werk Crescenzios hielt, während di Marzo sie jetzt dessen Nachfolger Riccardo Quartero zuschreibt. In den langnasigen Typen, den ausdruckslosen Köpfen, der steifen Haltung kehren in den palermitanischen Gemälden des 15. Jahrhunderts immer noch gewisse Anklänge an die in ihrer Art feinen Mosaiken der gut byzantinischen Zeit wieder (Bd. 3, S. 186). Aber man ahnt überall doch die innere Teilnahme der Meister an der großen Bewegung, die vom italienischen Festlande ausging.

II. Die Kunst des 15. Jahrhunderts auf der Pyrenäenhalbinsel.

1. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Spanien.

A. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Die Pyrenäenhalbinsel arbeitete sich im Laufe dieses Zeitraums dank ihrer in den Ozean vorgeschobenen Lage, die ihr die großen weltgeschichtlichen Entdeckungsreisen zuwies, zu vorübergehender Weltherrschaft empor. Den künstlerischen Bedürfnissen zu genügen, die in Spanien wie in Portugal dem rasch erworbenen Reichtum entsprangen, wurden zunächst auswärtige, namentlich niederländische und deutsche, aber auch italienische Künstler und Kunstwerke herangezogen, an deren Vorbild dort wie hier allmählich ein einheimisches Künstlergeschlecht heranwuchs. In der Kunst Spaniens herrschte, wie früher der französische, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts überall der deutsche und der niederländische Einfluß. Der französische Forscher Bertaux sagt: „Die spanische Kunst war im Begriff, sich ebenso vollständig zu germanisieren, wie sie sich im ruhmreichen Jahrhundert des hl. Ferdinand (1217—52) französiert hatte." Neben den nordischen Einflüssen erhielten sich während des 15. Jahrhunderts auch die maurischen Überlieferungen, die wenigstens manche Schöpfungen der Baukunst und des Kunstgewerbes blütenreich umrankten. Über alle fremden Einflüsse und alle Unterschiede zwischen der ostspanisch-aragonischen und der nord- und südspanisch-kastilischen Kunst hinweg macht sich aber auch schon eine einheitliche spanische Grundstimmung bemerkbar, die durch die Verbindung religiöser Leidenschaftlichkeit mit scharfblickendem Wirklichkeitssinn bedingt war.

Die spanische Baukunst tritt uns im Lichte der neueren, Caveda überflügelnden Forschungen Uhdes, Junghändels, Gurlitts, Karl Justis, Bertaux', Enlarts, Dieulafoys, A. L. Mayers und Schuberts während des weitaus längsten Teiles des 15. Jahrhunderts noch in reichem spätgotischen Gewande entgegen. Die neuen, von Italien eingeführten Schmuckformen, die zögernd und anfangs vereinzelt hinzutraten, verwoben sich alsbald mit den hergebrachten gotischen und maurischen Ziermotiven zu jenem „plateresken" Mischstil, der freilich erst im Übergange zum 16. Jahrhundert seine volle Pracht entfaltete. Seinen Namen hat er von den Plateros, den spanischen Silberschmieden oder Goldschmieden. Seinem Wesen nach ist er Schmuckstil, der kleine Motive ins Große überträgt. Erst nach 1516 machte er der reinen Renaissance Platz. Im ganzen bleiben im 15. Jahrhundert die immerhin vereinzelten Bauten des im wesentlichen maurischen Mudéjar-Stiles (Bd. 2, S. 401 und 404) von den im wesentlichen spätgotischen des estilo flórido und den späteren plateresken Bauwerken deutlich unterschieden.



Taf. 32. Die Turmseite der Kathedrale von Burgos.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



Taf. 33. Das Innere der Börse zu Valencia.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

In Altkastilien thronte die herrliche Kathedrale von Burgos (Bd. 3, S. 375) noch turmlos über den Dächern der alten Stadt des Cid. Deutsche Meister wurden berufen, ihrem Äußeren Schmuck und Weihe zu geben. Hans von Köln schuf zwischen 1442 und 1458 die beiden stattlichen Westtürme, deren massige, durchbrochene Helme nach Art des Turmes der Eßlinger Frauenkirche (S. 101) unter der Spitze mit einem Brüstungskranz versehen (Taf. 32), nach arabischer Weise aber an einigen Simsen von Inschriftenbändern christlichen Inhaltes umzogen sind. An der Stelle des vielgepriesenen Vierungsturms (Crocero, Cimborio) Hans von Kölns aber, der 1539 einstürzte, erhebt sich ein Neubau, den wir später kennenlernen werden. Im Jahre 1454 entwarf Hans von Köln die spätgotische Kartause Miraflores bei Burgos, die sein Sohn Simon 1478 vollendete. Die einschiffige, an Wänden und Wölbungen reich verzierte Kirche ist typisch in ihrer Art. Seit 1482 erbaute Simon von Köln aber auch die kostbare Capilla del Condestable der Kathedrale, ein wahres Prunkgemach im estilo flórido mit zackigem Nasenwerk am Saume der Gewölberippen und unterhöhltem Blattwerk als Füllung der Kehlen, Dienste und Simse.



Abb. 167. Der Hof des Infantado-Palastes zu Guadalajara. Nach C. Gurlitt und M. Junghändel, „Die Baukunst der Spanier". (Zu S. 300.)

In Toledo, der alten Maurenstadt, die seit 1087 die Hauptstadt Kastiliens war, haben sich, außer den schon besprochenen maurischen Gebäuden (Bd. 2, S. 403—404), zahlreiche Einzelreste maurisch und mudejarisch verzierter Bauteile erhalten. Die dreifach geteilte Halle des „Taller del Moro" und der reich geschmückte Prachtsaal der Casa de la Mesa sind Hauptbeispiele mudejarer Art. Auch in Toledo aber wirkte dann ein germanischer Baumeister, der Brüsseler Jan van Eycken, der in Spanien Anequin de Egas genannt wird, von 1458 bis zu seinem Tode um 1494 als Dombaumeister. Seine Hauptschöpfung, die er in Gemeinschaft mit seinem flämischen Landsmann Juan Guas (Was) ausführte, ist das prächtige Löwentor, auch Puerta de la Alegria genannt, am Südende des Querschiffes. Anequins Sohn Enrique de Egas, „der letzte große Gotiker Spaniens", durchsetzte seine Schöpfungen dann bereits mit vereinzelten Renaissance-Elementen und leitet dadurch den estilo flórido in den

estilo plateresco hinüber. In seinen Wandverzierungen aber ging er, wie Mayer betont, von den teppichartigen Flächenbekleidungen des Mudéjarstiles aus. Als Dombaumeister schuf Enrique de Egas seit 1504 die Capilla Mozárabe der Kathedrale. Gleich 1494 aber begann er auch den 1514 vollendeten Bau des Hospital de Santa Cruz in Toledo, in dessen Torbau er zu dem neuen Stil überging. Justi sagt: „Es ist die durch das gotische Flórido und die Feingewebe des Mudéjar verwöhnte Phantasie, die sich hier des Italismus bemächtigt hat; aber überall steht noch der gotische Schatten dahinter." Jener Juan Guas aber hatte schon seit 1476 als Gruftkirche für Ferdinand und Isabella die Klosterkirche San Juan de los Reyes zu Toledo errichtet, die die gleiche Entwickelung widerspiegelt. Der Eindruck des durch die Lichtturmkuppel erhellten hohen Inneren der Kirche ist im Aufbau spätgotisch, im bildnerischen Wandschmuck, dessen Spruchstreifen an die Alhambra erinnern, reich plateresk, im ganzen aber in seiner üppigen Schwere eigenartig renaissancemäßig. Nicht minder selbständig plateresk als in diesem Bau aber zeigt Juan Guas sich in Verbindung mit Enrique Guas, der vielleicht sein Bruder war, in dem Palaste der Herzöge del Infantado zu Guadalajara, dessen geschlossene Schauseite durch ihre Verzierung mit kristallförmig vorspringenden Steinknöpfen und durch ihre üppige Kielbogengalerie über einer Stalaktitenhohlkehle unter dem Dache alle Bestandteile des plateresken Stiles zur Schau trägt, während sein prächtiger, mit der Jahreszahl 1483 versehener Arkadenhof (Abb. 167) trotz seiner wuchtiger ausgezackten spätgotischen Kielbogen schon renaissancemäßiger wirkt.

Lebhaften Anteil nahm auch Valladolid an dieser Entwickelung. San Pablo erhielt hier von ungenannter Hand schon 1467 eine überaus reiche, halb im Schreiner-, halb im Teppichstil ausgeführte Schauseite (Abb. 168), die mit ihren Reliefs und ihren Bildsäulen unter flachen Kiel- und Korbbogen kaum noch gotisch zu nennen ist. Enrique de Egas aber baute hier 1480—92 das vom Kardinal Mendoza gestiftete Heiligenkreuzkolleg, dessen nüchterner Hof noch spätgotische Achteckpfeiler unter breiten Rundbogen zeigt, während das äußere Obergeschoß bereits mit Frührenaissancepilastern besetzt ist. Wieviel reiner die Baumeister spanischer Rasse den spätgotischen Stil noch im 15. Jahrhundert anwandten, zeigt z. B. der Prachtbau des Kollegs San Gregorio zu Valladolid (seit 1488), als dessen Baumeister Macias Carpintero genannt wird, der sich nach Bermudez 1490 das Leben nahm. Ein Kielbogenmotiv beherrscht den turmartigen Portalbau, steinerne Spitzen hängen von den Bogen herab; Standbilder stehen unter Baldachinen. Die Gesamtempfindung aber ist auch hier schon „plateresk".

In Salamanca spricht sich die heitere, wenn auch etwas schwere Verzierungskunst des frühplateresken Stiles in Tür- und Fensterumrahmungen des Universitätsgebäudes, aber auch im Hofe und an der Schauseite des sogenannten Muschelhauses (Casa de las Conchas) aus, dessen große Flächen ganz mit Pilgermuscheln besetzt sind.

Spätgotische kirchliche Neubauten sind in Kastilien übrigens verhältnismäßig selten. Als eigentliche Hallenkirche sei die Kirche zu Medina del Campo (1501) genannt, aus deren neun Grundrißquadraten ein zehntes für die Chorkapelle vorspringt; die zehn Gewölbe sind mit reichem, netzförmigem Rippenwerk geschmückt. Eine spätgotische Musterkirche aber ist Santo Tomás in Avila (1482). Ihr einschiffiger Typus mit Querhaus, Seitenkapellen und einem Hochchor an der Eingangswand, der in San Juan de los Reyes in Toledo vorgebildet war, wiederholte sich in fast allen kirchlichen Schöpfungen der „katholischen Könige"; so vor allem noch in der Capilla Real zu Granada, die Enrique de Egas 1508 noch in reicher, reiner Spätgotik errichtete. Im sonnigen Andalusien aber erhob sich auch der größte kirchliche Neubau,

mit dem das 15. Jahrhundert Spanien bereicherte: die mächtige siebenschiffige Kathedrale von Sevilla (1403—1507), deren Baumeister unbekannt sind. Ihr Grundriß bildet ein Rechteck ohne Vorsprünge. Querschiff und Mittelschiff, über deren Vierung sich als Cimborio ein Kuppelgewölbe erhebt, sind von gleicher Breite und Höhe, etwas niedriger und schmaler die vier gleichhohen inneren Seitenschiffe, erheblich niedriger als diese aber die Kapellenreihen, in die das fünfte und sechste Seitenschiff und der gerade Chorabschluß aufgelöst sind. Die Bündelpfeiler, die mit kleinlichen und wirkungslosen Blätterkranzkapitellen verziert sind, streben mächtig zu den hohen, schlichten Kreuzgewölben empor, die nur über der Vierung und an den vier benachbarten Feldern mit reicherem Rippensystem ausgestattet sind. Das Innere macht einen ernst-erhabenen, feierlich-düsteren Eindruck; dem breitgelagerten Äußeren aber sieht man es kaum an, daß es eine hohe gotische Kathedrale umschließt.



Abb. 168. Schauseite von San Pablo in Valladolid. Nach Photographie.

Die weltlichen Bauten Sevillas aus dieser Zeit sind fast alle im Banne des maurischen Einflusses geblieben. Durchaus im Mudéjarstil erhebt sich (seit 1483) der Palast des Herzogs von Alba. Eine glückliche Mischung von maurischen, gotischen und neuzeitlich-italienischen Elementen aber spricht sich in der „Casa de Pilatos" vom Anfang des 16. Jahrhunderts aus. Das Erdgeschoß seines prächtigen Bogenganghofes zeigt noch Hufeisenbogen; seine Innenräume aber sind mit farbigen Kacheln (Azulejos) verkleidet.

Im Königreich Aragón ist die alte Hauptstadt Saragossa am reichsten an mudejaren Erinnerungen. Auch die berühmte „Seo", die alte Kathedrale (Bd. 3, S. 376), füllt noch 1490

ihre spätgotischen Netzgewölbe mit maurischen farbigen Kacheln aus. Im Blattwerk ihrer Kapitelle aber spielen bereits Knäblein und Lämmlein italienischer Herkunft. Die mudejare Sternkuppel des Vierungsturmes, die Enrique de Egas 1505 entworfen hatte, vollendet den plateresken Eindruck dieser Zutaten. Auch in den Küstenstädten des valencianischen Südens und des katalonischen Nordens des aragonischen Königreiches wurde im 15. Jahrhundert vielfach an alten Kirchen weitergebaut. Eigenartig ist der Neubau der Kirche San Felice zu Játiva (1414): einschiffig mit fünf weit unten ansetzenden Spitzbogenjochen, maurischem Holzdachstuhl über den Steinbogen und südlicher Außenhalle nach altspanischem Vorbild (Bd. 3, S. 111 und 249). Eigenartig ist aber auch die Kathedrale von Gerona, die, von französischen Baumeistern begonnen, seit 1416 von dem Spanier Guillermo Boffiy in eine einschiffige Saalkirche mit einer Bogenwölbung von ungewöhnlicher Spannweite (22,6 m) verwandelt wurde.

Unter den weltlichen Bauten der Handelsstädte Ostspaniens gewinnen namentlich die Lonjas, die Börsengebäude, große, rechteckige Säulensäle, künstlerische Bedeutung. Die Lonja von Palma auf Mallorca, die 1426 von Guillem Sagrera erbaut worden, ist ein gotischer Bau mit vier Ecktürmen und durchbrochener Dachbrüstung, dessen dreischiffiger Saal von sechs gewundenen Säulen getragen wird. Die Lonja von Valencia (1482—98; Taf. 33) aber ist von außen mit anmutiger Kielbogenloggia geschmückt; ihr Inneres bildet eine große, von acht mächtigen gewundenen Säulen getragene Halle, die mit reichem Sterngewölbe bedeckt ist.

B. Die spanische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Der spanischen Bildnerei dieses Zeitraums, die Bertaux, Dieulafoy und A. L. Mayer verfolgt haben, schrieben eingewanderte fremde Meister ihren Entwickelungsgang vor. An die französischen, italienischen, deutschen und flämischen Bildhauer aber schlossen sich überall sofort einheimische Schüler an, die deren Richtung mit spanischer Glaubensglut und spanischem Wirklichkeitsdrange verquickt fortpflanzten. Neben den Portalbildwerken, deren Schöpfer in der Regel die Baumeister waren, die wir als solche bereits kennengelernt haben, und den Grabdenkmälern, die meist aus bildnerisch geschmückten Sarkophagen mit Liegebildern burgundischer Art bestanden, kommen hauptsächlich die großen, aus vielen Relieftafeln und Einzelstandbildern zusammengesetzten Altaraufsätze (Retablos) in Betracht, die hier aus den nordischen Flügelaltären zu gewaltigen, manchmal aus Holz geschnitzten, öfter aus Stein gemeißelten flächenhaft gegliederten Altarwänden emporwuchsen. Die mittelalterliche Vielfarbigkeit der Bildwerke, die dem spanischen Wirklichkeitssinn entsprach, wurde auf der Iberischen Halbinsel nur vorübergehend durch die vermeintlich antike Farblosigkeit der neuzeitlichen Bildhauerei Italiens unterbrochen.

Schon seit 1416 begegnet uns in Navarra jener Janin Lomme aus Doornijk, dessen Doppelgrabmal von 1426 in Pamplona wir schon kennen (S. 11). In Valencia aber arbeitete, wie Schmarsow gezeigt hat, zwischen 1413 und 1423 jener Juliano Fiorentino aus Florenz, dessen voller Name wahrscheinlich Giuliano di Giovanni di Poggibonsi war. Nachdem dieser 1407 als Gehilfe des großen Ghiberti bei den Vorarbeiten zu dessen erster Bronzepforte am Baptisterium zu Florenz (S. 194) tätig gewesen, schuf er in Valencia die oft genannten Alabasterreliefs am Lettner der Kathedrale, die noch altertümlich gotisch im Sinne Nanni di Bancos (S. 179) und seiner Genossen dreinblicken. An der Spitze der großen aragonischen Altarwände, die hauptsächlich in blau-goldener Farbenpracht zu strahlen pflegen, steht das stattliche Marmor-Retablo mit Darstellungen aus dem Leben Petri und Mariä in der

Kathedrale zu Vich, das 1420 von Pedro Oller gemeißelt wurde. Ausgesprochen aragonisch ist die flächenhafte Anordnung der zwölf Relieffelder in drei gleichen Reihen übereinander, aus denen nur die großen Mittel- und die kleineren Seitenstandbilder heraustreten. Das Hauptwerk dieser Richtung aber ist der Hochaltar der Kathedrale von Tarragona, den der einheimische Meister Pere Johan de Vallfogona (gest. 1445) 1426 bis 1434 mit Hilfe des Guillem de la Mota ausführte. Seine großen Standbilder der Maria, des Paulus und der hl. Thekla und die leidenschaftlichen Sockelreliefs aus dem Leben der hl. Thekla müssen Pere selbst zugeschrieben werden. Nicht minder berühmt aber ist Pere Johans mächtiger Altaraufbau in der Kathedrale zu Saragossa, dessen kraftvolle, fast wildbewegte Sockelreliefs mit Heiligenmartern er seit 1436 ausführte. Neben dem germanischen Einschlag in diesen katalonischen Bildwerken, den Bertaux betont, liegt doch ein Glanz jenes abgeklärteren Schönheitssinnes in ihnen, der von Italien herüberweht.

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts trat die Bildnerei Kastiliens, durch flämische und deutsche Meister in neue Bahnen gelenkt, in den Vordergrund. Jenem Brüsseler Meister Anequin de Egas (S. 299) standen bei der bildnerischen Ausschmückung (1450—67) des prächtigen Löwentores der Kathedrale von Toledo der Flame Jan Guas und der Deutsche Juan Alemán zur Seite, der hier 1462 die Apostel und die heiligen Frauen meißelte. Die besseren, wohl von Anequin selbst ausgeführten Bildwerke dieses Türbaues wirken nach Justis Ausdruck wie „Roger van der Weyden in Stein übersetzt". Durchaus niederländisch wirkt auch Anequins prächtiges Doppelgrabmal des Don Alonso de Velasco und seiner Gattin in der Klosterkirche zu Guadelupe, in dem die beiden Betenden schlicht-natürlich unter gotisch verziertem Rundbogen knieen. In Juan Guas' überreichen Bildwänden in San Juan de los Reyes in Toledo werden die gotischen Heiligenstandbilder von den mächtigen wappenhaltenden Adlern, zwischen denen sie stehen, dem flächenhaften Grundcharakter dieser Kunst entsprechend, „an die Wand gedrückt". Im Übergang zum plateresken Stil aber steht der Hochaltar der Kathedrale von Toledo (um 1500), als dessen Schöpfer neben Enrique de Egas der spanische Bildhauer Pedro Gumiel genannt wird. Der aus Lärchenholz geschnitzte, reich in Gold und Farben schimmernde Altar stellt in fünf gotisch umrahmten Feldern Vorgänge aus dem Neuen Testamente dar. Von seinen Standbildern aber rührt nach Bermudez die eine Hälfte von dem Spanier Sebastian de Almonacid, die andere von dem Holländer Diego Copin her, der hier noch als Gotiker auftritt, schon 1507 mit seinem Bildwerk an den Gräbern der „alten Könige" neben dem Hochaltar aber plateresk erscheint, um schließlich mit seinen Arbeiten am Löwentor immer derselben Kathedrale (1531—41) zu „einer wahrhaft vornehmen Renaissanceauffassung" (A. L. Mayer) hindurchzudringen.

Die kastilischen Altarwerke dieser Art sind in ihrer reicheren Gliederung und stärker betonten Mitte tektonisch wirksamer aufgebaut als jene aragonischen Retablos. Ein kastilisches Hauptwerk dieser Art ist Diego de la Cruz' vor 1489 entstandener, flämisch dreinblickender Altar mit dem Stammbaum Christi in der Kathedrale von Burgos. Noch großartiger aber ist das reich vergoldete, überreich mit Standbildern und Reliefs geschmückte Retablo der Kartäuserkirche zu Miraflores (S. 299), das Diego de la Cruz zwischen 1486 und 1490 in Verbindung mit Gil de Siloé ausführte. Wirkungsvoll hebt sich in dem mächtigen, von Engeln gebildeten Rundkranze, der die Mitte einnimmt, die hagere Jammergestalt des Gekreuzigten hervor, zu dessen Füßen Johannes und Maria stehen. Jeder Zug verrät die nordische Schulung.

Gil de Siloé, der bedeutendste nordspanische Bildhauer dieser Reihe, ist übrigens vor

allem der Hauptvertreter der spanischen Grabmalbildnerei dieser Zeit. Als Gils älteste Arbeit dieser Art gilt das einfach-tüchtige Grabmal des Bischofs Alonso de Cartagena (gest. 1456) in der Visitationskapelle der Kathedrale von Burgos. Reicher schon ist das Nischengrabmal des Infanten Alonso (gest. 1470) an der Nordwand der Kartäuserkirche zu Miraflores. Gils Meisterwerk aber ist das zwischen 1486 und 1493 gearbeitete Marmorgrabmal König Juans II. und seiner Gemahlin Isabella (Abb. 169) in derselben Kirche. Das königliche Paar ruht in prächtig lebensvoller Ausführung auf rechteckigem Aufbau, dessen Ausstattung mit Nischen, Baldachinen, Löwen, kleinen Standbildern und Reliefs jeder Beschreibung spottet. Als Meister dieses Faches ist neben Gil de Silóe nur noch Pablo Ortiz zu nennen, der 1489 die Denkmäler des Don Alvaro de Luna und seiner Gemahlin in der Santiagokapelle der Kathedrale zu Toledo ausführte. Zu Füßen und Häupten des Ritters knieen Krieger in

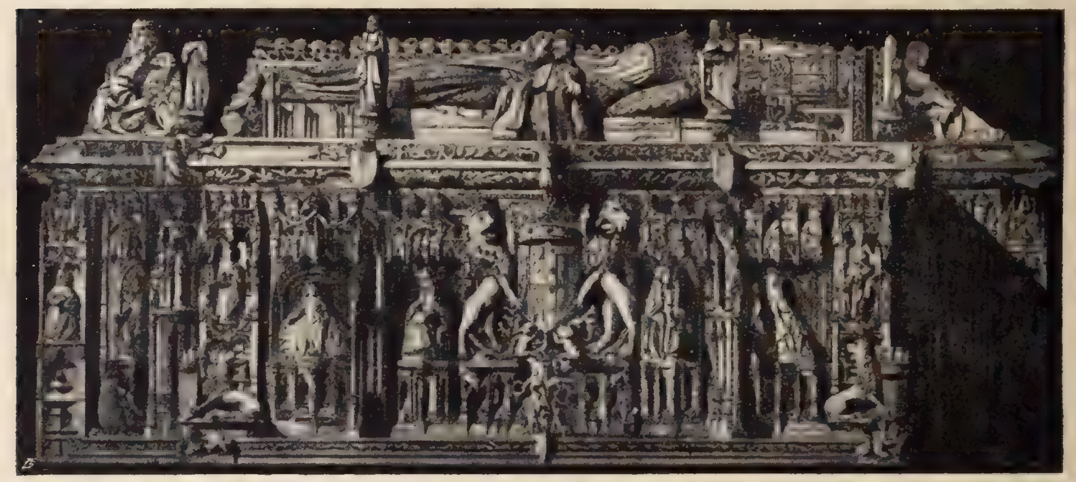


Abb. 169. Gil de Silóes Grabmal Juans II. und seiner Gemahlin Isabella in der Kirche zu Miraflores. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

Panzerhemden, zu Füßen und Häupten seiner Gattin Mönche und Nonnen. Die burgundisch-niederländische Kunst aber hat auch bei diesem Werke Gevatter gestanden.

Im Süden des kastilischen Königreiches, in Andalusiens Hauptstadt Sevilla, vollzog die Entwickelung sich in ähnlichen Geleisen wie im Norden. Die Grabmalkunst erfüllte hier ein Franzose, Lorenzo Mercadante de Bretaña, mit neuem Leben. Sein Grabbild des Erzbischofs Juan de Cervantes (gest. 1453) in der Kathedrale zu Sevilla atmet bereits packendes Eigenleben. Die Altarkunst Sevillas aber erneuerte ein niederdeutscher, wahrscheinlich niederländischer Bildhauer, der Meister Dankart (gest. um 1487) genannt wird. Sein Hauptwerk ist der mächtige, aus flandrischem Holz geschnitzte, reich vergoldete Aufsatz des Hochaltars der Kathedrale, dessen 44 Felder nach Leben und Stil strebende Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament enthalten. Nach Dankarts Tode setzte ein Deutscher, Fernández Alemán, die Arbeit in ähnlichem Sinne fort. Das Ganze macht wegen seiner Größe trotz aller Gliederungsversuche einen unübersichtlichen Eindruck. Im einzelnen aber enthält es eine Fülle lebendiger Züge.

Der letzte Vertreter der niederländisch-burgundischen Richtung in Sevilla war Pedro Millán, der seit 1505 nachweisbar ist. Seine lebendig bemalten Tonstandbilder unter der Kuppel, seine gotisch anmutigen tönernen Heiligengestalten in den Westportalen und die von

hohem Ernst erfüllte Señora del Pilar im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale sind bezeichnende Werke der Übergangszeit ins 16. Jahrhundert.

Daß auch an der bildnerischen Verzierung der Chorgestühle der süd- und nordkastilischen Kathedralen, wie jener von León, von Toledo und von Plasencia, nordische Meister den Hauptanteil hatten, ist erklärlich genug. Der Schöpfer des leider durch den Einsturz von 1888 arg beschädigten, 1475—78 ausgeführten Chorgestühls der Kathedrale von Sevilla, Nufro Sánchez, trägt freilich einen spanischen Namen; aber die bildnerischen Reliefs und Gestalten des Gestühls, in denen Justi deutschen Humor und Erfindungsgeist anklingen hörte, sind, wie urkundlich feststeht, jenem Niederdeutschen Dankart bezahlt worden.

Neben der Stein- und Holzbildnerei blühte die Metallbildnerei auf der Pyrenäenhalbinsel hauptsächlich als Goldschmiedekunst. Der Stil der monstranzenartigen spanischen „Custodien", jener turmförmigen Tabernakel, die bei Fronleichnamsfesten herumgetragen werden, folgte anfangs dem der Großarchitektur, um ihm schließlich vorauszueilen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war Katalonien der Hauptsitz dieser Goldschmiedekunst. Das älteste und schönste Werk dieser Art, die Custodia des Goldschmieds Francisco de Asís Artán (1430—58) in der Kathedrale zu Gerona, zeigt nach Justi die reiche Gotik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts „in schlanken, wohldurchdachten Verhältnissen". Gegen Ende des Jahrhunderts aber wurden die gotischen Formen gerade auf diesem Gebiete weicher und verzwickter, bis sie durch die Aufnahme von maurischen Erinnerungen und von Renaissancemotiven in jenen phantasievollen „plateresken" Stil übergingen, der von der Silberschmiedekunst Leben und Namen empfing.

C. Die spanische Malerei des 15. Jahrhunderts.

An der einen Seite von der italienischen, an der anderen Seite von der niederländischen Kunst am Gängelbande geführt, lernte auch die spanische Malerei im 15. Jahrhundert allmählich gehen und stehen. Unter den Forschern, denen wir unsere Kenntnis der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts verdanken, sind immer noch zunächst Bermudez, Ponz, Stirling und Passavant zu nennen. Später hat Karl Justi sie alle überflügelt. Seit der ersten Auflage dieses Buches sind namentlich die zusammenfassenden Arbeiten von Dieulafoy, Bertaux, A. L. Mayer und Sanpere y Miguel hinzugekommen.

Als Italiener, die den Stil Giottos und seiner Nachfolger in Spanien verbreiteten, sind unter anderen Gherardo Starnina (S. 216) zu Ende des 14., Dello Delli in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu nennen. Dello di Niccolì Delli ist vielleicht kein anderer als Nicolás Florentino, der, wie Schmarsow gezeigt hat, in seinem 1445 begonnenen großen Jüngsten Gericht in der Hauptapsis der alten Kathedrale von Salamanca als ein früher, noch nicht ganz von der Giotteske losgelöster florentinischer Quattrocentist erscheint. Von den Niederländern des 15. Jahrhunderts war Jan van Eyck selbst 1428—29 auf der Pyrenäenhalbinsel gewesen (S. 18), hatten andere, wie Roger van der Weyden, Memling und Gerard David, bedeutende Werke für spanische oder portugiesische Kirchen geschaffen. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aber ließen sich niederländische Maler von Bedeutung in Spanien nieder, um dort zu malen. Juan de Borgoña (Burgund) wird seit 1495 genannt. Juan de Flandes (Flandern) wurde 1498 Hofmaler Isabellas der Katholischen.

Nordische Künstler und ihre spanischen Schüler schmückten zunächst die Kathedralen der Pyrenäenhalbinsel mit einer Reihe farbenglühender Glasgemälde, von denen sich z. B. die

des 15. Jahrhunderts in den Fenstern der Kathedralen von Barcelona und von Toledo erhalten haben, während die berühmten Glasgemälde der Kathedrale von Sevilla erst im 16. Jahrhundert ausgeführt wurden. Deutsch oder niederländisch aber lauten die Namen der Hauptmeister, die in Sevilla, wie in Toledo, als Glasmaler genannt werden.

Auch das Bedürfnis nach Handschriftenbildern erlosch in Spanien um diese Zeit natürlich so wenig wie in den anderen Ländern. Die Nationalbibliothek in Madrid, die Bibliothek der Kathedrale von Sevilla und die Escorialbibliothek sind reich an spanischen Bilderhandschriften des 15. Jahrhunderts, die bald ihre französisch-burgundische oder burgundisch-niederländische, bald ihre italienische Verwandtschaft an der Stirn tragen. In Sevilla zeigen die Bilder des vor 1473 entstandenen Pontificales des Erzbischofs Alonso Fonseca spanische Typen innerhalb des französischen Stils vor gold- und buntgemusterten Gründen. Der bekannte altmaurische Glockenturm der Kathedrale von Sevilla aber erscheint schon im Hintergrunde eines Bildes des gegen 1450 entstandenen Meßbuchs (N 65), das sich mehr an italienische Vorbilder anschließt. Die Merkmale der van Eyckschen Schule im weitesten Sinne des Wortes dagegen treten in den Bildern des Meßbuchs jenes 1495 gestorbenen Kardinals Mendoza, immer noch in Sevilla, hervor; und dabei wirken die goldenen Berge und Wolken hinter und über der golden gekuppelten, leicht weiß hingestrichenen Stadt Jerusalem des Kreuzigungsbildes doch spanisch in besonderem Sinne des Wortes. „So sehen wir schon in der kleinen Welt der Handschriftenmalerei", schrieb ich 1879 in Sevilla, „sich die italienischen und niederländischen Einflüsse kreuzen und ahnen doch von Anfang an, daß diese Malerei imstande sein wird, sich zu selbständiger Blüte zu erheben."

Unter den Schöpfungen der Großmalerei des 15. Jahrhunderts spielten natürlich auch in Spanien die Wandgemälde eine Rolle. Die meisten von ihnen, wie jene der Chornische der alten Kathedrale von Salamanca (Bd. 3, S. 378), rühren aber von eingewanderten Italienern her; und die wenigsten von ihnen haben sich erhalten. Die Entwickelung vollzog sich gerade in Spanien auf dem Gebiete der Tafelmalerei. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts können wir diese nur in aragonisch gewordenen Orten der Halbinsel, namentlich in Valencia und in Barcelona, verfolgen. Die Bilder spanischer Künstler, die hier bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus im italienischen Goldgrundstil des 14. Jahrhunderts gemalt und mit vergoldetem, vielfach plastisch erhöhtem Beiwerk überladen wurden, findet man z. B. in den Museen von Valencia, von Palma, von Barcelona und von Vich. Die helle bunte Farbe der Italiener des 14. Jahrhunderts nimmt hier allmählich eine schwerere, aber auch einheitlichere Stimmung an. Die ostspanischen Werke unter dem Einfluß niederländischer Meister sind härter und hagerer, aber auch natürlicher in ihrer leiblichen Formensprache und fortgeschrittener in ihren Landschaftsgründen als jene. Die Feinheit der Durchbildung und die Farbenfrische ihrer niederländischen Vorbilder erreichen sie niemals; schwerer und bräunlicher pflegen sie im Ton zu sein, manchmal auch noch einen reichlicheren Gebrauch vom Blattgolde zu machen, zugleich aber spanisch glutäugiger dreinzuschauen.

In Valencia entstand um 1400 die große Altartafel des dortigen Museums, deren drei Hauptbilder auf Goldgrund die Bekehrung Pauli, die Kreuzigung und die Taufe Christi zeigen. Früher schrieb man sie irrtümlich dem Italiener Starnina (S. 216) zu, heute gibt man sie einem valencianischen Meister unter florentinischem Einfluß. In Barcelona gilt Luis Borrassá (erwähnt 1396 bis 1424) als Begründer der katalonischen Schule, die durch Sanperes großes Werk in ein neues Licht gerückt ist. Beglaubigt ist Borassás großes Altarwerk

von 1415 im Museum zu Vich. Man sieht deutlich, wie unmittelbar der Meister an seinen Vorläufer Pere Serra (Bd. 3, S. 379) anknüpft, aber auch, wie bewußt er in der Vereinheitlichung des Tones über dessen flaubunte Art hinausstrebt. Der florentinischen Herbheit jener alten valencianischen Bilder gegenüber halten die altkatalonischen Gemälde dieser Art sich mehr an die sienesische Süßigkeit.

An der Spitze der von Jan van Eyck beeinflußten valencianischen Meister des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts steht Luis Dalmau, der zuerst 1428 als „Maler der Stadt Valencia" bezeichnet wird, aber nach einer niederländischen Reise, von etwa 1437—60, in Barcelona nachweisbar ist. Sein inschriftlich beglaubigtes, 1445 gemaltes, feierlich eindrucksvolles Hauptbild ist die in spätgotischer Kirchenhalle thronende Madonna mit den knieenden Ratsherren, den singenden Engeln und den stehenden Heiligen im Museum zu Barcelona. Das Bild, das nur vier Jahre nach Jan van Eycks Tode entstanden ist, zeigt schon in den singenden Engeln so deutlich Anklänge an dessen Stil, daß es wie ein van Eycksches Schulbild wirkt. Daß es in flämischer Öltechnik gemalt sei, wird bestritten. Das Gold aber ist, mit Ausnahme der feinen Heiligenscheinstrahlen um Marias Haupt, der malerischen Neuerung der Brüder van Eyck entsprechend, in gelber Farbe wiedergegeben. Der bedeutendste Meister dieser Richtung war jener ostspanische Maler Jaime Baçò, genannt Jacomart, den wir 1440 in Neapel trafen (S. 296). Vor 1440 und nach 1451 wirkte er in Valencia, wo er 1464 starb. Beglaubigt ist sein vielteiliges Altarbild von 1460 in der Kirche zu Cati bei Tortosa in Katalonien. Als sein Hauptwerk in Spanien aber gilt der Annenaltar in der Kollegiatkirche zu Játiva, ein Gemälde, das flandrische Ölmalerei mit italienischen Frührenaissance-Zierformen und spanischer Feierlichkeit vereinigt. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts gewannen in Valencia die italienischen Einflüsse wieder die Oberhand. Pablo de San Leocadio von Reggio d'Emilia, der 1472 in der Kathedrale von Valencia malte, hat in Spanien auch annehmbare Tafelbilder in der Art der Bolognesen Costa und Francia, wie z. B. das Altarblatt von 1504 in der Iglesia Colegial zu Gandia, hinterlassen. Von den Valencianern dieser Richtung leitet Rodrigo de Osora der Ältere (erwähnt 1464 und 1482) von der niederländischen Richtung Baçòs zu der italienischen Leocadios hinüber. Seine vier Tafeln aus dem Leben des hl. Narzissus in der Kathedrale von Valencia erinnern an Gestaltungen Melozzos da Forli (S. 240).

Selbständiger als in Valencia entfaltete sich die Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Barcelona. Der gepreßte Goldgrund mit dick aufgetragenen Mustern und Heiligenscheinen macht hier nur stellenweise räumlich durchgebildeten Hintergründen, nur selten ausgeführten Landschaftsfernen Platz; aber italienische und niederländische Fäden sind hier doch zu festerer Einheit verwoben. Von den beglaubigten Schöpfungen Jaume Huguets, der 1448—83 in Barcelona erscheint, hat sich nur der 1460 entstandene Altar mit Heiligengeschichten in San Pedro zu Tarrasa erhalten. Schlanke, stille umbrische Gestalten, etwas ungelenk vorgetragene Handlungen, ausdrucksvolle, tief beseelte Köpfe und Gebärden! Neben ihm und zum Teil mit ihm spielte damals die Künstlerfamilie der Vergós eine Hauptrolle in Barcelona. Von Jaume Vergós dem Jüngeren (nachweisbar 1459 bis um 1503) rührt wahrscheinlich das „Retablo del Condestable" von 1464 im Provinzialmuseum zu Barcelona her. Der kräftige Goldgrund mit den vortretenden leichten Blätterzweigen und die sinnig und wohlwollend dreinblickenden, von derben Heiligenscheinen umkränzten länglichen Köpfe kennzeichnen den Meister. Bedeutender als er aber war ohne Zweifel sein Sohn Pablo Vergós, der 1495 starb. Erhalten ist sein Vinzenzius-Altar, aus dessen Einkleidungsbild

wir einen Ausschnitt (Abb. 170) wiedergeben, im Museum zu Barcelona; und erhalten haben sich z. B. die groß empfundenen Prophetengestalten seines um 1500 von seinem Bruder Rafael Vergós vollendeten Altarwerkes der Kirche von Granollers. Die Überladung mit Goldrelief-Beiwerk erdrückt freilich die Würde gerade dieser Gestalten. Neben den Vergós aber spielen Alfonso und Bartolommeo Vermejo von Córdova eine Hauptrolle im Kunstleben Barcelonas. Alfonsos Martertod der hl. Maria im Museum zu Barcelona gehört in der packenden Wucht seiner Erzählung wie in der stilvollen Größe seiner zuschauenden Gestalten trotz seiner schlechten Erhaltung zu den packendsten Quattrocentobildern Spaniens. Bartolomé Vermejos Hauptwerk aber ist die inschriftlich beglaubigte, von träumerischer Leidenschaft erfüllte Beweinung Christi von 1490 im Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona.

Im Königreich Kastilien stand die Malerei des 15. Jahrhunderts im ganzen noch entschiedener unter niederländischem Einfluß als im aragonischen Osten der Halbinsel; und den niederländisch beeinflußten Spaniern gesellten sich hier immer wieder eingewanderte Niederländer. Der nordwestkastilische Hauptmeister ist Fernando Gallegos, dessen großes, an Dirk Bouts erinnerndes Jugendwerk, der spätgotisch umrahmte Altar mit Einzeldarstellungen aus der Geschichte des Heilands, des Täufers, des hl. Ildefons und der hl. Leocadia in der Kathedrale zu Zamora, zwischen 1456 und 1467 gemalt ist. Nicht auf Fernando, sondern auf Francisco Gallegos, der wohl dessen Sohn war, aber wird neuerdings der immer noch flämisch dreinblickende Katharinenaltar in der alten Kathedrale von Salamanca zurückgeführt. Hofmaler Isabellas der Katholischen wurde 1498 der Flame Juan de Flandes, der vor 1519 in Palencia starb. Seine wichtigsten Bilder, die 12 Tafeln aus der Geschichte des Heilandes (1506—09) in der Kathedrale zu Palencia, zeigen ihn im Fahrwasser Gerard Davids (S. 37), setzen aber selbst erschaute, malerisch aufgefaßte spanische Landschaftsgründe an die Stelle der grünen niederländischen Gefilde seines Vorbildes. Holländer war Juan de Holanda, der 1505 den tiefempfundenen, durch lichtmalerische Versuche echt holländischen Marienaltar in derselben Kathedrale von Palencia schuf. Francisco de Amberes (Antwerpen) aber arbeitete hauptsächlich in Toledo, in dessen Kathedrale er z. B. um 1502 das mit Goldzutaten überladene Altarwerk der Konzeptionskapelle, erst um 1520 aber das große Retablo der Dreieinigkeitskapelle malte. Seine Gemälde zeichnen sich durch die Frische ihrer landschaftlichen Gründe aus. Als tüchtiger Spanier dieser Richtung und Hofmaler Isabellas gilt der schwer greifbare Antonio Rincon aus Guadalajara, der 1500 gestorben sein soll. Eine stattliche Schöpfung der kastilischen Malerei von 1498 aber ist der Altar der Santiagokapelle der Kathedrale zu Toledo, dessen Maler, Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora, die plastische Heiligenreihe des Mittelfeldes dieses Altars mit 14 frischen Goldgrundbildern halb niederländischer Art umrahmten.



Abb. 170. Einkleidung des hl. Vinzenzius. Ausschnitt aus dem Altarwerk von Pablo Vergós im Museum zu Barcelona. Nach A. L. Mayr, „Geschichte der Spanischen Malerei". Band I.

Deutlicher sichtbar wird der italienische Zufluß zu der niederländischen Grundströmung in den Gemälden Pedro Berruguetes, der von 1483 bis um 1506 in Toledo erwähnt wird. Wir kennen ihn hauptsächlich durch seine tüchtigen Bilder aus der Thomas-Legende im Hauptaltar von Santo Tomás in Avila. Durch rote Unterlagen gibt er dem Gold seiner Gründe und seines Beiwerks einen eigentümlichen Kupferglanz. In der Leiblichkeit seiner Gestalten und der Greifbarkeit seiner Raumbildung steht er mitten in der Zeitströmung. Durch die Kraft und Innigkeit seines Gesichtsausdrucks überragt er alle seine kastilischen Zeitgenossen. Nach Berruguetes Tode führte zuerst sein Schüler Santa Cruz, führte später Juan de Borgoña die Arbeiten in Santo Tomás zu Avila weiter. Durch den Burgunder Juan de Borgoña aus Langres (erwähnt 1495—1533) gelangte der italienische Einschlag in der kastilischen Malerei vollends zur Vorherrschaft. Wir finden Juan in gemeinsamer Arbeit mit Meistern wie Francisco de Amberes, Santa Cruz und Pedro Berruguete bei den Freskenfolgen und Altartafeln tätig, die unter den „katholischen Königen" in Toledo, in Avila und anderen Orten ausgeführt wurden. An Fortschritten im Sinne des florentinischen Quattrocento übertrifft er sie alle. Man nimmt an, er sei Schüler Domenico Ghirlandajos (S. 235) gewesen. Seine erhaltenen Hauptwerke, außer denen in Avila, sind seine 1506 bis 1511 entstandenen kräftig-klaren Fresken mit Darstellungen aus dem Marienleben im Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo und die drei Fresken von 1514 aus der Geschichte der Eroberung von Oran durch den Kardinal Jimenez in der Capilla Mozárabe derselben Kathedrale. Ohne sonderliche überzeugende Eigenart sind Juan de Borgoñas Schöpfungen an verständnisvoller Durchbildung und ruhigem Gleichgewicht fast allen gleichzeitig in Spanien entstandenen Gemälden überlegen.

In der Malerei des andalusischen Südens des kastilischen Königreichs pulsierte schon im 15. Jahrhundert ein wärmeres Eigenleben. Im Mittelpunkte stand hier die heranblühende Schule von Sevilla. Zu ihren ältesten erhaltenen Werken gehören die 1431 bis 1436 gemalten steingrauen Heiligengestalten und Gruppen in San Isidro del Campo zu Santiponce, als deren Meister Diego Lopez gilt. Schon sie verraten, trotz ihres italienischen und niederländischen Einschlags, ein eigenartiges Sonderempfinden. Als eigentlicher Begründer der sevillanischen Schule aber gilt Juan Sanchez de Castro, der von einem zweiten Juan Sanchez unterschieden werden muß. Nach seiner „Santa Maria de Gracia" (um 1484) in der Kathedrale zu schließen, stand er, ruhig und sinnig, reich durch Goldzutaten, den nach Valencia und Barcelona ausgewanderten Brüdern Bermejo von Córdova nahe. Als Schüler des Juan Sanchez de Castro gilt Juan Nuñez, dessen malerisch in reicher Landschaft angeordnete „Pietà" mit zwei Heiligen und dem kleinen, links vorn knieenden Stifter in der Kathedrale von Sevilla offensichtlich von der niederländischen Strömung berührt ist, aber doch eigenartig spanisch wirkt.

In Córdova wirkte im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts der Pedro de Córdova, der 1475 die herbe, reich mit Gold durchschossene „Verkündigung" der dortigen Kathedrale gemalt hat. Von Córdova wurden aber auch der Bildhauer Jorge Fernández Alemán (S. 304) und sein Bruder, der Maler Alejo Fernández, die wahrscheinlich deutscher Abstammung waren, nach Sevilla berufen. Alejo Fernández (gest. 1543), der 1498 in Sevilla heiratete, scheint durch Oberitalien hindurchgegangen zu sein; aber auch flämische Meister, wie van der Goes (S. 31), haben ihn beeinflußt. Zu seinen vorzüglichsten Schöpfungen gehört die Madonna mit der Rose in Santa Ana der Vorstadt Triana zu Sevilla, ein Bild, in dem räumliche Geschlossenheit sich mit feierlicher Ausdruckskraft vereinigt. Seine Inschrift hat zuerst Lücke richtig gelesen. Zu Alejos Hauptwerken zählen die 1506 geschaffenen vier großen Darstellungen aus dem Marienleben

in der Kathedrale von Sevilla. Ein großer Zug geht durch alle, meist freilich noch reich mit Vergoldungen ausgestatteten Bilder Alejos; und aus der Mischung niederländischer und italienischer Elemente bricht gerade in ihnen schon ein gutes Stück spanischen Eigenempfindens hervor.

2. Die portugiesische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Die portugiesische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Nachdem König Johann I. 1385 in der Schlacht von Aljubarrota die Unabhängigkeit Portugals von Kastilien endgültig erkämpft hatte, trat das junge, durch die Schätze Afrikas, Indiens und Brasiliens reich werdende Königreich an den Küsten des Ozeans rasch in die vorderste Reihe der Kulturstaaten Europas. Sicher hatten seine Könige den Wunsch und den Willen, es in der Förderung aller Künste den kunstsinnigsten Herrschern des östlicheren und nördlicheren Abendlandes gleich zu tun; und wenn die darstellenden Künste dabei in noch höherem Grade als in Spanien auf auswärtige Meister und Muster angewiesen waren, so konnte die Baukunst, die in Portugal bereits auf eine inhaltreiche Vergangenheit zurücksah (Bd. 3, S. 377), die neuen, von Norden und Osten kommenden Anregungen schon aus sich heraus verarbeiten und weiterbilden. Den Anfängen des „plateresken" Stils in Spanien (S. 298) gehen in Portugal seit 1480 die Anfänge des Stils parallel, der nach dem großen König Emanuel I. (1495 bis 1521) als Arte Manuelina bezeichnet wird. Neben den maurischen Elementen kamen in diesem „Emanuelstil" seit der Rückkehr Vasco de Gamas von Ostindien (1499) sogar indische Elemente zum Vorschein, was neuerdings freilich geleugnet wird; und obgleich der große Italiener Andrea Sansovino (S. 371), von Johann II. 1491 nach Lissabon berufen, neun Jahre lang in Portugal arbeitete, treten wirkliche Renaissancezierformen in diesem üppigen Mischstil doch erst im vollen 16. Jahrhundert hervor.

Einen Überblick über die portugiesische Baukunst dieser Zeit, deren Kenntnis wir namentlich Büchern von A. Haupt, von Dieulafoy und von Watson verdanken, gewährt vor allem das Kloster Santa Maria da Victoria zu Batalha (Bd. 3, S. 377), das Johann I. als Siegesdenkmal der Schlacht bei Aljubarrota seit 1387 errichtete. Als sein erster Baumeister wird Affonso Domingues genannt, der 1402 starb. Die Streitfrage, ob in den rein gotischen Teilen der Kirche, der Stifterkapelle und des reich gegliederten ersten Kreuzganges englische Hände zu erkennen seien, wie Schnaase, Haupt und Dernjac meinten, haben Watson und Dieulafoy mit Dehio trotz zugegebener einzelner englischer Anklänge entschieden verneint. Ihren südlichen Charakter bewahren alle Teile des Klosters schon durch ihre flache Bedachung. Das Innere der Kirche ist streng gotisch. Die Stifterkapelle, deren Mittelachteck sich, von schlanken Pfeilern getragen, über das flache Dach des Hauptquadrats erhebt, wurde erst um 1430 vollendet. Zwischen 1435 und 1438 aber begann König Eduard (Duarte) vor dem Ostchor der Kirche eine neue prächtige Grabkapelle zu bauen, die nie vollendet wurde. Dehio bezeichnet diesen köstlichen, unter dem Namen der Capellas imperfeitas bekannten Achteckbau als den bedeutendsten gotischen Zentralbau (Abb. 171) neben der Liebfrauenkirche in Trier (Bd. 3, S. 388). Das untere Stockwerk, das von einem fast vollen Kranze ausstrahlender größerer und kleinerer Kapellen umgeben ist, wirkt noch schlechthin gotisch. Als Baumeister Emanuels führten Matheus Fernandes der Ältere, der 1515 starb, und sein Sohn Matheus Fernandes der Jüngere, der 1528 starb, 1509 die Zwischenhalle zwischen dem Ostchor und dem Neubau aus, deren Hauptportal mit seinen durcheinandergeflochtenen

konvexen und konkaven Bogen zu den prächtigsten Schöpfungen des frühen, noch spätgotisch wirkenden Emanuelstils gehört. Den üppigsten Mischstil tragen erst die unvollendet aufragenden Strebepfeiler des oberen Stockwerkes zur Schau, deren Pfeiler nach indischer Art aus Rundstabbündeln ohne Kehlfurchen bestehen. Daß diese Eigentümlichkeiten des portugiesischen Emanuelstils wirklich auf dem Seewege von Ostindien eingeführt worden, möchten wir eher mit Haupt für wahrscheinlich halten, als mit Watson, der die Ähnlichkeit für zufällig hält, bezweifeln. Der größte portugiesische Baumeister dieser Zeit, João de Castilho (um 1480 bis vor 1553), der, zu Santander in Asturien geboren, noch von der Gotik ausgegangen war, dann der eigentliche Schöpfer und Träger des Emanuelstils wurde, um schließlich, von einer französischen Bildhauerkolonie beraten, die sich in Coimbra betätigte, zur italienischen Frührenaissance überzugehen. Er taucht erst 1533, also nach dem Tode König Emanuels, in Batalha auf; und gerade seine dortige Schöpfung, die zugleich seine letzte bekannte Arbeit ist, die feine obere Brüstung der Vorhalle der Capellas imperfeitas, ist schon in wirklichem Renaissancestil gehalten.

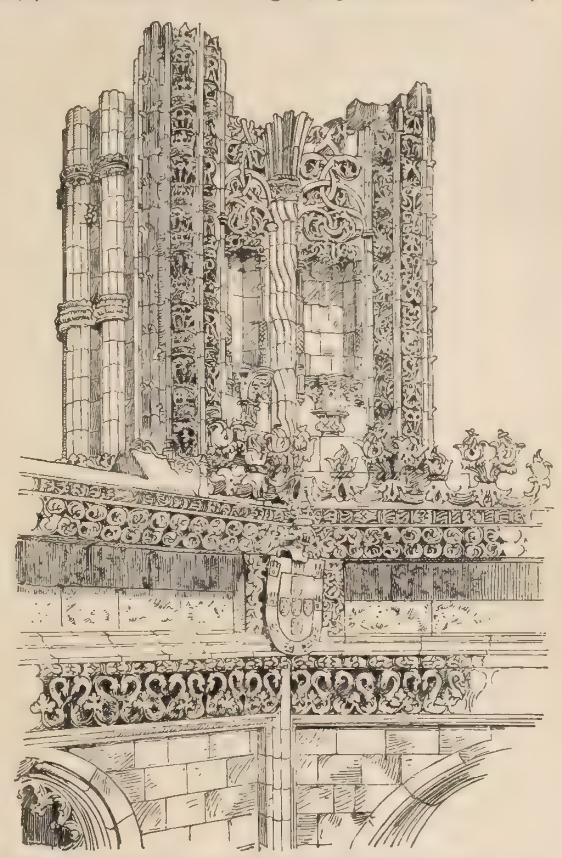


Abb. 171. Das obere Stockwerk der Capellas imperfeitas im portugiesischen Kloster Batalha. Nach A. Haupt, „Die Baukunst der Renaissance in Portugal".

In Lissabon selbst, das bekanntlich 1755 durch ein Erdbeben fast völlig zerstört wurde, haben sich nur geringe Überbleibsel der gotischen Baukunst erhalten. Die Lissaboner Siegeskirche, Nossa Senhora do Vencimento, an der von 1389 bis 1423 gebaut wurde, muß, nach ihren Resten zu urteilen, der Kirche von Batalha ähnlich gewesen sein. Im übrigen wiesen die gotischen Kirchen Portugals während des ganzen 15. Jahrhunderts manche Besonderheiten auf. Die einschiffige Kirche San Francisco zu Evora (seit 1460) trägt ein granitenes, zugespitztes Tonnengewölbe, während ihre Vorhalle sich noch in maurischem Hufeisenbogen öffnet. Die kleine Christuskirche zu Setúbal, die der vielgenannte Baumeister Diogo Boytac (Boutaca) 1490 bis 1499 schuf, ist ein dreischiffiger Hallenbau mit gewundenen Säulen und seilförmig gedrehten Netzrippen. Auch die Kathedrale (Sé) zu Vizeu, die erst 1513 entstand, zeigt portugiesische Absonderlichkeiten, wie die seilförmigen Bogenränder und die Bündelpfeiler ohne Kehlen. Jenen Baumeister Boytac aber finden wir 1511 beim Bau des berühmten Hieronymitenklosters Belem wieder, den João de Castilho erst 1517 übernahm. Das Kloster Belem, das 1499 zur Feier der Rückkehr Vasco de Gamas von Ostindien gegründet wurde, entfaltet alle Reize des Phantasiestils der Emanuelzeit. Das hohe helle Innere (Abb. 172) der dreischiffigen Kirche wirkt mit seinen überaus schlanken, reich gegliederten und gemeißelten Achteckpfeilern, aus deren Phantasiekapitellen die Gewölberippen

wie Palmstengel herauswachsen, weder gotisch noch italienisch, sondern portugiesisch-emanuelisch. Schon auf João de Castilhos Rechnung kommt das prächtige Südportal, dessen Bildwerk von Meister Nicolas, dem Franzosen, sich der gotisch emporstrebenden Gliederung einfügt; und Castilho schuf auch das üppige, reichverschlungene Netzgewölbe des Kreuzschiffes, das erst 1522 ausgeführt wurde. João de Castilhos letzte, eigenartigste Schöpfung im Emanuelstil (1528) aber war der Chor der Christusritter zu Thomar (Bd. 3, S. 252), an dessen Außenseiten neben indischen und italienischen Motiven als letzte Ausläufer der Gotik jene Baum-, Ast- und Wurzelformen hervortreten, die auch im Norden erst im 16. Jahrhundert (S. 49 u. 162) häufiger werden. Die Außenumrahmung des berühmten Fensters des Kapitelsaales zu Thomar, das für Castilho selbst zu wulstig erscheint, ist das Hauptbeispiel der zusammengeballten Ungeheuerlichkeiten, bis zu denen der Emanuelstil sich versteigen konnte. In Batalha ging Castilho dann (S. 311) zur Renaissance über. Endlich entfaltet der Emanuelstil sich zu eigener Pracht noch im Heiligenkreuzkloster zu Coimbra, wo Marcos Pires die Kirche und den „Kreuzgang des Schweigens", Diogo de Castilho, Joãos jüngerer Bruder, aber das berühmte Westportal ausführte, das der französische Bildhauer Meister Nicolas mit Bildwerken in entschiedenem Renaissancestil schmückte.

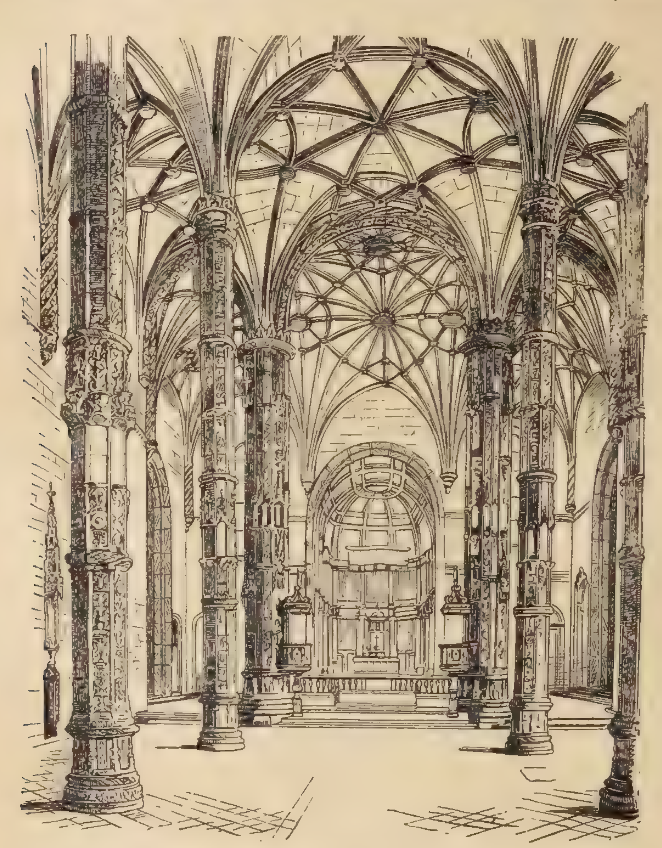


Abb. 172. Das Innere der Klosterkirche zu Belem in Portugal. Nach A. Haupt a. a. O. (Zu S. 311.)

Der maurische Stil pflanzte seine Hufeisenbogen und anderen Besonderheiten in den weltlichen Bauten Portugals noch länger fort als in den kirchlichen. Zu Evora finden wir den Mischstil nicht nur im Jagdschloß Sempre Noiva, sondern auch in bürgerlichen Wohnhäusern, wie dem Hause des Garcia de Resendo. Die ganze Entwickelung spiegelt sich in dem berühmten, reich mit Kachelschmuck und farbigen Holzdecken ausgestatteten Königsschlosse zu Cintra wider, dessen ältere Teile maurische und gotische Formen nebeneinander und miteinander vermischt zeigen. Spätere Fenstereinfassungen sind auch hier emanuelischen Stils; und in reiner schlichter Renaissance ist eine Türumrahmung gehalten, die vielleicht das einzige Werk ist, das sich in Portugal von Andrea Sansovino (S. 310, 371) erhalten hat.

B. Die portugiesische Bildnerei und Malerei des 15. Jahrhunderts.

Die meisten der spätgotischen Bildhauer, die in Portugal, wie in der ganzen Christenheit, Kirchenpforten, Altäre, Kanzeln und Grabmäler mit reichem bildnerischen Schmucke

versahen, waren Niederländer oder Franzosen. Eigenartig portugiesisch wirken höchstens Altarbauten, wie der von 1508 in der Sé Velha zu Coimbra: Baldachine über Baldachinen mit Standbildern! der oberste, den ganzen Bau breitbogig zusammenfassende Baldachin als Leuchterträger für viele Kerzen gestaltet! Aber seine Schöpfer waren die Flamen Olivier von Gent und Jan von Ypern. Ein emanuelisches Grabmal schlichter Art ist das des 1512 gestorbenen Don João de Almeida in der Kirche zu Abrantes. In reicherer spätgotischer Pracht schwelgen die Grabmäler der ersten portugiesischen Könige Affonso I. und Sancho I. in der Klosterkirche Santa Cruz zu Coimbra: üppige Wandgräber mit den beiden lebensgroßen Liegebildern und sieben Heiligengestalten unter Baldachinen! Alles später von dem französischen Meister Nicolas (S. 312) renaissancemäßig überarbeitet und mit großen emanuelischen Rundbogen überbaut! Auf die französische Bildhauerniederlassung, die hier teils selbständig, teils für João de Castilho arbeitete (S. 311), kommen wir zurück.

Bedeutsameres läßt sich von der portugiesischen Malerei des 15. Jahrhunderts berichten, seit die Forschungen Vasconcellos und Figueiredos das Hauptwerk des schon im 16. Jahrhundert von Francisco de Olanda gefeierten Meisters Nuno Gonçalves wiederentdeckt haben. Die großen, um 1460 in Öl gemalten Tafeln seines Doppeltriptychons des hl. Vinzenz im Patriarchenpalast von Lissabon atmet niederländische Luft. Ein ganzes Gefolge knieend oder stehend dargestellter lebensgroßer Bildnisgestalten umgibt den vornehmen jungen Heiligen. Auf einer der Tafeln kniet anbetend der wohlbekannte Infant Heinrich der Seefahrer. Die ruhige Haltung der andächtigen Gestalten, die malerische Behandlung der reichen Brokatstoffe und die leichte und doch eindringliche Modellierung der Köpfe und Hände erinnern an die Art des Hugo van der Goes (S. 31). Nuno, der in den Niederlanden gewesen sein muß, hat die flämische Art unmittelbarer in sich aufgenommen und großartiger in sich verarbeitet als alle seine spanischen Zeitgenossen. Die Versuche, ihm noch andere Werke, auch in anderen Ländern, zuzuweisen, sind aber bisher noch nicht geglückt.

Von den ziemlich zahlreichen Werken unbekannter niederländischer Meister der Zeit, die in Portugal ausgeführt worden, seien hier nur die 13 großen Bilder des Innenrundes der Kirche zu Thomar (Bd. 3, S. 252) hervorgehoben, von denen sich die Auferweckung des Lazarus und die Auferstehung des Heilandes erhalten haben. Sie weisen auf die Schule Gerard Davids hin. Die meisten anderen sind jünger und können uns erst später beschäftigen. Durch die unmittelbare Verbindung mit Antwerpen waren die portugiesischen Maler der emanuelischen Zeit den Baumeistern und Bildhauern in der neuzeitlichen Empfindung vorausgeeilt.

III. Die christliche Kunst des 15. Jahrhunderts in Osteuropa.

1. Die christliche Kunst des 15. Jahrhunderts im altbyzantinischen Gebiet.

Der christliche Osten beginnt an den Ostgrenzen Skandinaviens, Deutschlands und Italiens. Soweit die griechische Kirche reichte, bildete in diesem Gesamtgebiete auch nach dem Falle Konstantinopels (1453) die byzantinische oder die noch weiter östlich blühende Kunst die Grundlage der ganzen Kunstübung: vor allen Dingen also in dem Griechisch redenden Teile der Balkanhalbinsel, in Serbien und in Rußland. Mit der abendländischen Kirche aber herrschten in Polen, in Ungarn und an der Ostküste des Adriatischen Meeres deutsche und italienische Kunsteinflüsse. Polen, das sich gleich zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wie

Sokolowsky ausgeführt hat, mit großer Entschiedenheit der italienischen Renaissance zuwandte, gehörte im 15. Jahrhundert noch so völlig zum Bereiche der deutschen Kunst, daß sich eine besondere polnische Kunst doch höchstens als deutsche Kolonialkunst aussondern ließe. Ungarn, das die romanische und gotische Kunst über Deutschland erhalten hatte, war im 15. Jahrhundert das erste Land nördlich der Alpen, das sich leidenschaftlich der italienischen Renaissance in die Arme warf. Die dalmatinische Küste und die Jonischen Inseln aber bildeten, wenngleich es hier an byzantinischen Übergriffen nicht fehlte, schon früh kunstgeschichtliche Provinzen Italiens; ja Dalmatien gab, wie wir (S. 188 und 294) gesehen haben, im 15. Jahrhundert dem Mutterlande durch Meister wie Luciano Laurana, Francesco Laurana und Giovanni Dalmata (S. 292) bereits einen Teil der von ihm empfangenen Anregung zurück. Hatte im 15. Jahrhundert die byzantinische Kunst, von ganz vereinzelten Erscheinungen abgesehen, jeden Einfluß auf die abendländische Kunst verloren, so drang die Kunst des Westens jetzt, umgekehrt, hier und da entschieden in die alten Bezirke des heiligen Ostens vor. Aus der Mischung westlicher und östlicher Elemente entstand aber nur in Rußland eine Art neuer Nationalkunst, die die italienische Frührenaissance auffallend früh ihrer eigenen Stilbildung dienstbar machte.

Die byzantinische Mutterkunst fristete, wie wir gesehen haben (Bd. 3, S. 514 und 515), jetzt eigentlich nur noch auf dem Berge Athos, in dessen Kunst uns Forscher wie Brockhaus, Uspenskij und Kondakoff eingeführt haben, ein kümmerliches Scheinleben. An der abgeschlossenen Lage der Athosklöster wandelte der Geist der Jahrhunderte nahezu spurlos vorüber. Die wenigen kirchlichen Bauten des Berges, die sich mit Sicherheit dem 15. Jahrhundert zuschreiben lassen, wie die Georgskapelle des Paulusklosters, halten an der alten Anlage fest (Bd. 3, S. 514). Die Fresken von 1423 in dieser Kapelle aber lassen einen Hauch des neuen Zeitgeistes spüren. Als ihr Schöpfer wird der byzantinische Grieche Andronikos genannt, der im Gegensatze zu den mönchischen Buchmalern schon Berufskünstler gewesen zu sein scheint; und in der Tat regt sich in den naturwahreren Köpfen und Gestalten, in dem wirklichkeitstreueren Beiwerk und in der üppigeren Farbenpracht dieser Bilder etwas von irdischer Frische.

Auch die serbische Kunst, deren Kenntnis wir dem alten Werke von Kanitz und den neueren Schriften von Nikolajewitsch und Pokryschin verdanken, hatte ihre Blütezeit im 15. Jahrhundert bereits hinter sich. Die serbische Baukunst (Bd. 3, S. 520) wußte ihren Schöpfungen immer noch durch ihre edlen Verhältnisse und ihren organisch wirkenden Aufbau eine Sonderstellung in der byzantinischen Kunst zu sichern. Die Kirchen, die unter dem König Stefan Lazarewitsch (1389—1427) entstanden, kehrten mit Vorliebe zu dem ältesten serbischen System der Ausbildung des Mittelraumes auf Kosten der enger werdenden Seitenräume zurück; die Kirche von Manassia (1407), die durch die Geräumigkeit ihrer Vorhalle fast als Doppelkirche wirkt, erhält zugleich durch ihre überhöhten Rundbogen und ihre armenisch-georgischen Ziermuster ein besonders morgenländisches Ansehen. Über die mittelalterliche Kirchenmalerei (Bd. 3, S. 514 und 520) Serbiens müssen noch eingehendere Untersuchungen abgewartet werden. Einiges hat Millet verwertet. Der Anschluß an die griechische Kunst Mistras, Salonikis und Konstantinopels ist hier offensichtlich. In Nagaritscha hat der Grieche Eutychios ein Wandbild mit seiner Namensinschrift versehen. In den Fresken jener Kirche zu Manassia aber, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgemalt wurde, spricht sich, wie in den älteren des Klosters Marko bei Üsküb, hier und da eine neue, selbständige ikonographische Anschauung aus. An den „serbischen Psalter" vom Anfang des 15. Jahrhunderts in der Münchener Staatsbibliothek (Bd. 3, S. 520) hat Strzygowski seinen Lehrsatz angeknüpft, daß die Kunst

der Balkanländer mit Umgehung Konstantinopels vom kleinasiatischen Osten beeinflußt worden sei; er hebt aber auch hervor, daß die rot und golden umrissenen großen Anfangsbuchstaben dieses Buches auf eigene südslawische Überlieferung hinweisen.

Weiter nördlich treffen wir im heutigen Königreich Rumänien auf einige Bauwerke des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts, die bei allem Vorwalten der byzantinischen Grundlage doch einige westöstliche Sonderzüge zeigen. Im alten Fürstentum der Moldau, wo sich unter Alexander dem Guten (1400—32) und namentlich unter Stefan dem Großen (1457 bis 1504) eine rege Bautätigkeit entfaltete, entstand ein besonderer, nur aus Pronaos und einschiffigem Naos bestehender Typus gekuppelter Kirchen; in der Walachei, wo die Regierung des Fürsten Neagoye (1512—21) eine eigenartige Blüte der Baukunst erzeugte, blieb man im 15. Jahrhundert im ganzen der alten Kreuzform des Grundrisses treu. Merkwürdig hoch und engbrüstig erscheinen zahlreiche einschiffige, mit enger Kuppel überdeckte Kirchen, wie die zu Putna (1470) und die Georgskirche zu Harlau (1492), die Stefan der Große in der Moldau errichtete. Die Harlauer Kirche ist, wie die von Borzesti (1493), von außen mit zweigeschossigen Blendarkaden geschmückt. Die kleeblattförmige Chorbildung und den schlanken Aufbau der Kuppeltrommeln der Athoskirchen zeigen rumänische Kirchen vom Anfang des 16. Jahrhunderts, wie Sankt Nicolas Domnesch zu Jassy und die alte Kirche zu Bucovets bei Craiova. Am berühmtesten von allen ist die 1507 geweihte Kathedrale von Curtea de Ardjesch. Nach dem Muster jener zweiteiligen Moldauer Kirchen errichtet, wirkt sie in der wohlgegliederten Zweistöckigkeit ihrer beiden Baukörper fast palastartig weltlich, zugleich orientalisch kirchlich und doch phantastisch neuartig durch ihre hochaufstrebenden, langhalsigen, flachgedeckten Kuppeltürme, von denen die beiden vorderen eigenartig gewundenen Seitentürme sich schief einander zuneigen. Das strahlende Marmorgewand, in das ihr Äußeres, die goldgründige Farbenpracht, in die ihr Inneres gehüllt ist, tun das ihre dazu, diesem Bauwerk einen fast märchenhaften Zauber zu verleihen.

2. Die russische Kunst der früheren Neuzeit 1462—1520.

Unter Moskaus mächtigem Großfürsten Iwan III. (1462—1505), der 1480 die „goldene Horde" der Tataren von dem entweihten Boden Rußlands verjagte, erhob sich, geboren und wiedergeboren zugleich, mit dem eigentlichen russischen Reiche auch die eigentliche russische Kunst. In der Zeit der Teilfürstentümer (Bd. 3, S. 168) war die russische Kunst im wesentlichen byzantinisch gewesen; in der Zeit der Mongolenherrschaft (Bd. 3, S. 516) hatte sie zahlreiche asiatische Elemente mit den byzantinischen verquickt, sich jedoch in der Gestalt, die sie hierdurch erhalten, auf sich selbst besonnen. Merkwürdig aber ist, daß jetzt italienische Renaissancemeister als Erneuerer, ja als Begründer der russischen Nationalkunst in Moskau erscheinen, ohne ihr südliches Formengefühl anders als in Einzelheiten durchzusetzen.

Für unsere Kenntnis der russischen Kunst dieser Zeit reiht sich den bereits genannten Schriften (Bd. 3, S. 169), von denen Grabars großes Werk nochmals hervorgehoben sei, bereits Ssuslows großes baugeschichtliches Tafelwerk an. In deutscher Sprache hat Eliasberg einen kurzen Abriß russischer Kunstgeschichte veröffentlicht.

Zunächst fesselt uns die Weiterentwickelung der Kunst in den freien Städten Nowgorod und Pleskau (Pskow), von denen Nowgorod erst 1478 von Iwan III., Pleskau gar erst 1500 von Wassilij IV. unterworfen wurde. In Nowgorod hatte die Kirchenbaukunst auf der Grundlage der Kuppelkreuzkirchen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Bd. 3, S. 516)

durch die Ausbildung des steilen Viergiebelsystems und die Beschränkung auf nur eine Apsis einen selbständigen Aufschwung genommen, wie er sich schon 1374 in der Verklärungskirche (Spassa Preobraschenja), 1406 in der Peter- und Paulskirche aussprach. Schon 1381 aber war hier die Kirche der Geburt Christi zu der flacheren Giebelbildung, die sich dem Stil der östlichen Kuppelkirchen anpaßte, zurückgekehrt; und noch deutlicher strebte dann die Eliaskirche in Nowgorod mit ihren drei Apsiden und geraden flachen Dachrändern zum alten östlichen Typus zurück, dem die Friedensbringerkirche von 1510 mit ihren drei Apsiden von gleicher Höhe vollends zum Siege verhalf.



Abb. 173. Die Mariä-Himmelfahrt-(Uspenskij-)Kathedrale zu Moskau. Nach Photographie.

Die Pleskauer Viersäulenkirchen des 15. Jahrhunderts zeichneten sich bei ähnlicher Entwickelungsrichtung durch ihre zierlich gemusterten äußeren Ziegelsteinfriese unter der Kuppel und unter dem Kranzgesimse der Apsiden aus, an deren Dreizahl sie festhielten. Die Basiliuskirche von 1413, von deren vier Säulen nur die beiden westlichen rund, die anderen beiden eckig sind, ist ein Musterbau dieser Art, der sich auch die ursprünglich viergiebelige Sergiuskirche anschloß. Eine Eigentümlichkeit der Pleskauer Kirchenbaukunst, die sich von hier über ganz Rußland verbreitete, aber waren die schmalen, als besondere wandartige Bauten neben die Kirchen gesetzten Läutewerke, die von offenen Glocken-Pfeilerhallen bekrönt werden. Hervorzuheben ist der Läutewerkbau von 1444 bei der Uspenskij-Paromenskij-Kirche, dessen Glockenhalle aus fünf von sechs Pfeilern getragenen Bogen besteht. Von Pleskau verpflanzten diese Läutewerke sich zunächst nach Nowgorod, dessen fünfbogige großartige Glockenhalle neben der Sophienkirche 1439 ausgeführt wurde. Einen wirklichen Glockenturm aber hatte Nowgorod schon 1436 in seinem aussichtsreichen Jewfimijewskij-Turm erhalten.

Erst die russische Baukunst des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts führt uns nach Moskau, hier hatte Iwan III. zunächst den Neubau der Mariä-Himmelfahrt-(Uspenskij-) Kathedrale im Kreml begonnen. Unter den Händen seiner ungeübten Baumeister aber stürzte das Gotteshaus kurz vor seiner Vollendung in sich zusammen. In seiner Not wandte der trotzige Selbstherrscher sich nach Italien. Der Baumeister Aristotile Fioravanti (geb. um 1405 in Bologna, gest. um 1486 in Moskau), der damals in Venedig beschäftigt gewesen, erschien in Moskau und errichtete in vier Jahren (1475—79) den Neubau der Kathedrale (Abb. 173), die ihren Hauptformen nach eine Nachbildung der altrussischen Demetriuskathedrale zu Wladimir ist (Bd. 3, S. 170). Nur die fünf auf turmartigen Trommeln ruhenden

Zwiebelkuppeln, von deren schimmernden Spitzen die goldenen, mit Ketten geschmückten Kreuze herabwinken, sind Wahrzeichen der neuen russischen Kunst; und nur die Einzelglieder, wie die äußeren Wandpilaster, zeigen an Fuß- und Kopfstücken italienische Profile, ja an der äußeren Ostseite über den Apsiden sogar echt ionische Pilaster, von deren Schneckenkapitellen die Rundbogen des oberen Fassadenabschlusses aufsteigen.

Iwans nächster Kirchenbau war die Mariä-Verkündigungs- (Blagowjeschtschenskij-) Kathedrale (1484) auf der höchsten Kuppe des Kremls. Als ihr Meister wird der Mailänder Architekt Pietro Antonio Solari genannt, der 1493 in Rußland starb, als ihr Vollender (zwischen 1494 und 1507) dessen Landsmann und Nachfolger Alevisio Novi. Die oberen Fassadenbogenfelder sind hier nicht mehr im Rundbogen, sondern wieder im Kielbogen geschlossen; das Portal trägt die üppigste oberitalienische Pilasterrenaissance zur Schau; die neun mit Kettenkreuzen versehenen Goldkuppeln aber verleihen ihr eine Fernwirkung von märchenhaftem Reize. Der weltliche Hauptbau Iwans III. war der Empfangspalast, der als Granowitaja Paláta („Facettenpalast") bekannt ist. Um 1487 übernahm der Italiener Marco Rufo den bereits begonnenen Bau, den Pietro Antonio Solari 1491 vollendete. Seine Außenwände zeigen jenes italienische Facettenwerk (S. 254), das, aus kristallinisch zugeschnittenen Steinen gebildet, eine verfeinerte Art der Rustika darstellt, während er inwendig nur aus einem einzigen Saale besteht, dessen vier mächtige Kreuzgewölbe von einem Mittelpfeiler gestützt werden.

Die dritte Kirche der „byzantinisch-italienischen Renaissance", zugleich die dritte große Kirche des Kremls zu Moskau, die Kathedrale des Erzengels Michael (Archangelskij), ist das Hauptwerk Alevisio Novis, der sie zwischen 1505 und 1509 errichtete. Auch das Innere dieser Kirche zeigt den russisch-byzantinischen Stil. Ihr Äußeres aber wirkt mit seiner zweistöckigen Pilastergliederung, seinen korinthisierenden Kapitellen und seinen gemuschelten und übergiebelten oberen Rundbogen, trotz seiner fünf herzförmigen Kuppeln, doch wie ein Werk der italienischen Frührenaissance. Der Moskauer Palastbau Novis endlich, den er zwischen 1499 und 1508 ausführte, der sogenannte Terem- oder Belvedere- oder Backsteinpalast, redet vollends die italienische Formensprache dieses Zeitalters mit nur leichter russischer Betonung.

Was sich von nennenswerter russischer Bildnerei, die hauptsächlich Holzschnitzerei war, aus dieser Zeit erhalten hat, stammt fast alles aus Nowgorod. Dem 15. Jahrhundert gehört in der dortigen Sophienkirche das Holzbecken, das von flachen, auf Tierkörpern stehenden Gestalten mit emporgehobenen Händen getragen wird. Die Gestalten sind ziemlich frei bewegt, ihre Gewänder aber von altertümlich starren Falten durchzogen.

Auch in der großen Fresken- und in der kleinen Ikonenmalerei hatte Nowgorod schon im 14. Jahrhundert an der Spitze der Bewegung gestanden (Bd. 3, S. 518). Die „Nowgoroder Schule", deren ikonographische, technische und malerische Grundlage die byzantinische Kunst blieb, erfüllte um diese Zeit ihre außergewöhnlich langen und kleinköpfigen Gestalten allmählich doch mit eigenartig russischem Ausdrucksgehalt. Doch sind, wie Anissimoff neuerdings hervorgehoben hat, nur die wenigsten der heiligen Goldgrundbilder, die dieser Schule zugerechnet werden, wirklich Nowgoroder Ursprungs. Immerhin wird z. B. das stilvoll strenge Bild der Exarchiat-Sammlung zu Nowgorod, das als „betende Nowgoroder" bezeichnet zu werden pflegt, wirklich in dieser Stadt entstanden sein.

Selbst die künstlerische Herkunft jenes berühmtesten mittelalterlichen Malers Rußlands, Andreas Rublews oder Andrej Rubljow (Bd. 3, S. 518), ist noch nicht völlig geklärt. Wir lesen, daß er von 1370 bis 1430 gelebt habe und als Mönch eines Moskauer Klosters

gestorben sei. Wir hören, daß sein Goldgrundbild der nach byzantinischer Art durch die drei Engel bei Abraham dargestellten Dreieinigkeit von 1408, das im Troiza-Sergius-Kloster zu Moskau aufbewahrt wird, als das echte klassische Werk der echten russischen Malerei gilt (Abb. 174). Wir empfinden, daß es bei aller Überlänge der langbekleideten drei Engel an Abrahams Tafel von stiller Andacht durchglüht ist. Aber von Rublews Entwickelungsgeschichte wissen wir nichts. Wahrscheinlich entstammt er der Nowgoroder Schule; und wahrscheinlich werden in den Moskauer Kirchen, deren alte Fresken neuerdings bloßgelegt werden, auch Wandgemälde seiner Hand zum Vorschein kommen. Über die Entdeckung in der Moskauer Uspenskij-Kathedrale von jüngeren Fresken, die 1482 von dem Heiligenmaler mit dem griechischen Namen Dionysios ausgemalt wurden, hat P. Muratoff berichtet. Die Geburt des Täufers, die Anbetung der Könige und Vorgänge aus dem Marienleben sind hier in schwächer werdendem Stile dargestellt.



Abb. 174. Andreas Rublew: Die heilige Dreifaltigkeit. Goldgrundbild im Troiza-Sergius-Kloster zu Moskau. Nach Eliasberg, „Russische Kunst".

Einige Aufschlüsse gibt auch die Geschichte der russischen Handschriftenverzierungen. Jene Verzierungen, die sich aus Tier- und Menschengestalten zusammensetzten, die sich im Flechtwerk gefangen zu haben schienen, hören im 15. Jahrhundert fast plötzlich auf. Die Füllungen und Anfangsbuchstaben werden schlichter und klarer. Die Füllungen bestehen oft nur aus feinen Linienverschlingungen, und die schlanken Buchstaben tragen oft zarte Blütenrankenschweife als einzigen Zierat. Nur wie zum Abschied winken noch einmal menschliche Hände aus den schlichten Pflanzenrankenbuchstaben eines Psalters des 15. Jahrhunderts in der Akademiebibliothek des Sergiusklosters bei Moskau. Dann galten auch sie als überwundene Barbarei.

3. Die Kunst der italienischen Frührenaissance in Rhodos, Zypern, der Türkei, Ungarn und Dalmatien.

Der erste Zug westeuropäischer Kunst nach den Gestaden und Inseln des östlichen Mittelmeeres entwickelte sich im Gefolge der Kreuzzüge, deren Seele die Franzosen waren. Kein Wunder daher, daß zuerst die französische Gotik damals hier Fuß faßte (Bd. 3, S. 521). Der zweite Zug westeuropäischer Kunst nach dem Osten bewegte sich, soweit er nicht durch Herrscherwünsche veranlaßt war, im Gefolge der Handelsansiedelungen, deren Führer die Italiener, allen voran die Venezianer waren. Kein Wunder daher, daß die italienische Renaissancekunst sich jetzt, wie Enlart, Müntz und H. L. Fischer es geschildert haben, an den östlichen Stätten der venezianischen Handels- und Staatsherrschaft ausbreitete.

Rhodos blieb während des 15. Jahrhunderts noch im Besitze der Johanniterritter, die hier eine eigene, mittelalterliche Kunst und Gesittung ins Leben gerufen hatten. Mit gotischen Spitzbogen sind die Gebäude von 1482, 1492 und 1495 an der Ritterstraße versehen, in denen man die ehemaligen „Herbergen" der Völker Europas erkennt; im spätgotischen Rechteckstil mit reicher Verbrämung sind die Fenster der Gebäude des jetzigen Judenviertels umrahmt, die als „Justizpalast" und als „Admiralität" bezeichnet werden. Gotisch sind auch die Kirchen der Inselstadt, ist z. B. noch die im 15. Jahrhundert entstandene Markuskirche. Die rhodische Spätgotik ist aber, wie das bei den Beziehungen Barcelonas zum östlichen Mittelmeer erklärlich genug ist, mehr spanisch als französisch, mehr derb und kräftig als keck und leicht. Die italienische Renaissance meldet sich erst spät und vereinzelt am Portal der Soliman-Moschee, das allem Anschein nach fertig aus Italien eingeführt worden war.

Vielseitiger, aber auch verwickelter lagen die Verhältnisse im Königreich Zypern. Seine letzte Königin, die Venezianerin Katharina Cornaro, legte 1489 ihre Krone zugunsten der Republik Venedig nieder, unter deren mächtigem Schutze die Insel aufs neue erblühte. Die gotischen Kirchen der zyprischen Städte (Bd. 3, S. 522) erhielten nur hier und da im 15. Jahrhundert noch gotische An- und Ausbauten, um sofort nach Eintritt der venezianischen Herrschaft italienische Renaissanceformen aufzunehmen. Aus byzantinischen, islamitischen, gotischen und italienischen Renaissance-Elementen entstehen dann oft Einzelbildungen in unerquicklichem Mischstil, wie das besonders in Nikosia an der Nikolauskirche und am Äußeren der griechischen Kapelle Stavro tou missiricou hervortritt, die von innen rein byzantinisch gehalten ist.

Ein mehr oder weniger reiner italienischer Renaissancestil wagt sich zuerst an Wohngebäuden, Herbergen usw. hervor, wie an dem zwischen 1467 und 1473 errichteten Teile des Augustinerklosters zu Nikosia, das bereits von Giebeln beschattete Rechteckfenster zeigt. Das Turmtor des königlichen Palastes zu Nikosia wurde im 15. Jahrhundert mit einem großen gotischen Fenster in reichem Flamboyantstil geschmückt. Der Palast zu Famagusta aber erhielt, wie seine Ruinen zeigen, im 16. Jahrhundert eine Fassade in reinem Renaissancestil.

Auch das Bildwerk des 15. Jahrhunderts, das hier und da an den zyprischen Kirchen gedeiht, findet manchmal, wie der heilige Nikolas über der Eingangstür seiner Kirche zu Nikosia, schon den Übergang zur italienischen Renaissancesprache. Die Wandmalereien aber, die sich auf Zypern erhalten haben, sollen nach Enlart einem Mischstil aus giottesk-italienischen und spätbyzantinischen Zügen angehören, der sich z. B. in den Gewölbemalereien der Passionskapelle zu Pyrga im Bezirk Larnaka ausspricht.

In anderem Sinne als die östlichen Mittelmeerinseln wurden die Hauptstädte der Türkei und Ungarns schon im 15. Jahrhundert zu Sitzen der italienischen Renaissancekunst.

Was die Türken nach der Eroberung des Goldenen Horns aus eigenen Kräften den Meisterwerken der byzantinischen Kunst an die Seite zu setzen hatten, haben wir bereits gesehen (Bd. 2, S. 452). Gleich der Eroberer Konstantinopels, Mohammed II. der Große (1451—81), war jedoch weitsichtig genug, sich nicht hierauf zu beschränken. In die Reihe der europäischen Herrscher eingetreten, wollte er sich auch mit Meistern der europäischen Wissenschaft und Kunst umgeben. Über das Verbot der Koran-Erklärer, lebende Wesen darzustellen, setzte er sich hinweg. Um 1479 berief er eine Anzahl italienischer Bildhauer und Maler nach Konstantinopel, die seine eigenen Züge auf die Nachwelt zu bringen hatten. Unter ihnen befanden sich Antonio

Pisanos Schüler, der Denkmünzenbildner Matteo de' Pasti (S. 259), Donatellos Schüler Bellano (S. 200), vor allem aber Gentile Bellini (S. 282), von dessen Hand sich nicht nur eine Denkmünze mit dem Bildnisse des Sultans, sondern auch sein Ölbildnis (Abb. 158; S. 283) in der Sammlung Layard zu Venedig und eine Darstellung des Empfanges der venezianischen Gesandtschaft auf der Hohen Pforte im Louvre zu Paris erhalten haben. Mohammeds Sohn und Nachfolger, Bajazet II., kehrte freilich zu der Ansicht der Erklärer des Korans zurück, daß die Bildnismalerei Sünde sei. Nachhaltige Folgen hatten Mohammeds Bemühungen um die Einführung der italienischen Renaissancekunst in Konstantinopel keineswegs; aber die Tatsache, daß diese Bemühungen stattfanden, darf nicht vergessen werden.

Anders als in der Türkei lagen die Verhältnisse in Ungarn, das schon in seiner romanischen Hauptkirche, dem Dom zu Fünfkirchen (Bd. 3, S. 520), so gut italienische wie deutsche Erinnerungen verarbeitet hatte. Schon im 14. Jahrhundert war Ungarn (1308—86) unter der Herrschaft der neapolitanischen Anjou auf die Pflege enger Beziehungen zur italienischen Gesittung angewiesen gewesen, die unter König Sigismund (1386—1437) besonders durch dessen Feldherrn Pippo Spano fortgesetzt und den bildenden Künsten dienstbar gemacht wurden. Baute der Florentiner Manetto Ammannatini (1384—1450) in Ungarn doch vierzig Jahre lang Kirchen und Paläste. Wissen wir doch, daß der florentinische Maler Masolino da Panicale (S. 219) noch 1427 in Ungarn weilte. Die eigentliche Glanzzeit der ungarisch italienischen Frührenaissance aber begann unter Matthias Corvinus (1459—90), dessen zweite Gemahlin Beatrice (1476) eine Tochter des Königs von Neapel war. Zunächst zur Ausschmückung seiner Bücher, die seine ausgesprochenen Lieblinge waren, zog Matthias Corvinus neben anderen auch florentinische Meister nach Ofen. Auch Attavante Attavanti (S. 214), „der König der Büchermaler", hat einige seiner schönsten „Miniaturen" für Handschriften der Bibliothek des Königs von Ungarn gemalt; und dieser hatte bei seinem Tode noch 150 Handschriften in Florenz in Arbeit. Unter den Baumeistern, die Matthias Corvinus nach Ofen berief, befand sich 1467 auch jener Aristotile Fioravante, der später nach Rußland übersiedelte (S. 316). Von den bekannten Bildhauern war Benedetto da Majano (S. 205), an den die Marmorreliefs des Königs und seiner Gemahlin im Berliner Museum erinnern, wohl selbst in Ofen. Daß aber auch Giovanni Dalmata (S. 292) als Baumeister und Bildhauer eine Zeitlang am ungarischen Hofe tätig war, hat Fabriczy nachgewiesen. Vergebens bemühte Corvinus sich, Filippino Lippi, der nur in Florenz ein Bild für ihn malte, nach Ungarn zu ziehen; aber Ercole Roberti (S. 273), der Ferrarese, scheint, wie auch Venturi zugibt, selbst am magyarischen Hofe gearbeitet zu haben. Erhalten hat sich von aller dieser Frührenaissanceherrlichkeit in Ungarn freilich so gut wie gar nichts. Nur die Werke der malerischen und bildnerischen Kleinkunst, die rechtzeitig versandt werden konnten, sind gerettet worden. Acht Schaumünzen mit den Bildnissen des Königs oder der Königin haben sich erhalten. In vierzig verschiedenen Bibliotheken Europas zerstreut aber finden sich, nach der von Csontosi veröffentlichten Zusammenstellung, 125 Handschriften aus der Bibliothek des Matthias Corvinus, von denen nicht weniger als 20, unter ihnen auch die italienischen Ursprungs, mit Bildnissen des Königs und seiner italienischen Königin geschmückt sind. Gerade die Bevorzugung der italienischen Kunst durch den ungarischen Hof war ein Vorspiel des Siegeszuges, den sie im 16. Jahrhundert durch ganz Europa antrat. Mit welcher Ungunst der Verhältnisse diesem höfischen Renaissanceprunk gegenüber die ländliche Gemeindekunst in Ungarn damals noch zu kämpfen hatte, verraten die siebenbürgischen Kirchenburgen dieser Zeit, Dorfkirchen, die mit

Schutzvorrichtungen gegen Überfälle versehen waren. Im Burgenlande, wie in Tartlau und Honigberg, wurden die bestehenden Kirchen mit einem einfachen, doppelten oder dreifachen Gürtel ungetürmter Ringmauern umgeben. In anderen Gemeinden wurde der Befestigungsbau mit dem Kirchenbau selbst verknüpft, sei es, daß man das Langhaus zwischen zwei Wehrtürme einspannte, wie zu Schönberg, Mergeln und Hundertbücheln, sei es, daß die ganze Kirche, wie in Busd, in einen turmartig befestigten Chor aufging. Daß man in diesen Fällen aus der Not eine künstlerische Tugend zu machen verstand, läßt sich freilich nicht behaupten.

Kehren wir innerhalb Österreich-Ungarns zur adriatischen Küste zurück, so treffen wir in Dalmatien auf slawischem Boden im 15. Jahrhundert auf eine entschieden von Italien abhängige Kunstübung, mit der z. B. Ad. Venturi, Dvořak, Dagobert Frey und Folnesics sich eingehend beschäftigt haben. Die venezianische Übergangsgotik meldete sich an diesen Küsten gleich zu Anfang des 15. Jahrhunderts; Zara war 1409, Sebenico 1412, Traù und Spalato waren 1420 von den Venezianern besetzt worden. Die dalmatinischen Künstler, wie Giovanni Dalmata (S. 292), der sich slawisch Duknovič nannte, und Giorgio Orsini da Sebenico, der sich Matejevič schrieb, lernten sich als Venezianer fühlen. Einige der dalmatinischen Baumeister und Bildhauer, wie Francesco (S. 294) und Luciano Laurana (S. 188), reihten sich, früh nach Italien übergesiedelt, schlechthin den Italienern an. Einige andere aber kehrten nach ihren italienischen Lehrjahren in ihre dalmatinische Heimat zurück, um ihr den besten Teil ihrer Kräfte zu widmen. Zu diesen gehört namentlich Giorgio da Sebenico, der in Venedig Schüler Bartolommeo Buons (S. 262) gewesen war, aber 1441 in Sebenico an Stelle des von den Massegne abstammenden Antonio di Pierpaolo (Bd. 3, S. 498) zum Dombaumeister ernannt wurde. Er führte den Bau, dessen renaissancemäßiges Tonnengewölbe späterer Zeit entstammt, im venezianisch-gotischen Sinne weiter. Die Säulenkapitelle zeichnen sich durch ihr krauses, wie vom Winde bewegtes Blattwerk aus. Geistreicher im Aufbau zeigte Giorgio sich namentlich im Baptisterium und in der auf großen, zubehauenen Steinblöcken errichteten Sakristei, die 1454 vollendet wurde. Erst in seinen späteren Bauten in Ancona gewann er Fühlung mit der Renaissance, in deren Sinne er dann seit 1464 am Umbau des Rektorenpalastes zu Ragusa (S. 184) half. Als Bildhauer aber wirkte Giorgio von Anfang an neuzeitlich-freier. Schon seine nackten Knäblein an der Domapsis zu Sebenico sind von einer Freiheit und Natürlichkeit der Körperformen und der Bewegung, die selbst die der verwandten Putten an der Porta della Carta in Venedig übertrifft. In Spalato wurde Giorgio um 1447 beauftragt, im Dom das Grabmal des hl. Anastasius genau nach dem Vorbilde des ebendort 1427 von Boninus von Mailand im campionesischen Stil (Bd. 3, S. 496) errichteten Denkmals des hl. Doymus zu schaffen. Lebenswillig, wie ein Schlummernder, ruht der Heilige auf dem Paradebett des Sargdeckels; und erstaunlich kräftig, fast barock bewegt ist das Hochrelief der Geißelung am Sarkophage.

Ein Schüler Giorgios war der slawische Albanese Andrea Alexii von Durazzo, dessen erstes völlig beglaubigtes erhaltenes Werk, das 1467 vollendete Baptisterium in Traù, durch den taufrischen Fries kranztragender Knäblein ausgezeichnet ist. Seit 1468 arbeitete Andrea Alexii mit Niccolò Fiorentino an der Kapelle des hl. Giovanni Orsini zu Traù (Abb. 175), deren Vorbild der kleine Äskulaptempel zu Spalato mit seinem kassettierten Tonnengewölbe war. In ihrem plastischen Schmuck fallen die kleinen nackten Knäblein mit Fackeln auf, die am Sockel wie aus offenen Türen hervortreten. Das Motiv ist altrömischen Sarkophagen entlehnt. Die meisten dieser Putten rühren nach Folnesics' Verteilung von Andrea Alexii, zwei von

ihnen von Niccolò Fiorentino her, der der Donatelloschule angehört. In anderen will Venturi die Hand Giovanni Dalmatas und gar Francesco Lauranas erkennen.

Im Süden Dalmatiens lehnte Ragusa, das sich der venezianischen Herrschaft nicht gebeugt hatte, auch die Vorherrschaft der venezianischen Kunst ab. Zum Wiederaufbau seines vielbesprochenen, 1435 durch eine Pulverentladung zerstörten Rektorenpalastes wurde Onofrio Giordano von La Cava, also ein Unteritaliener reinsten Wassers, berufen. Nachdem sein Bau 1463 abermals eingestürzt war, wurde die Spitzbogenhalle des Erdgeschosses in eine Rundbogenhalle im Renaissancestil verwandelt. Zum Bauleiter war der berühmte Florentiner Michelozzo (S. 182) berufen, dessen Pläne aber nicht genehmigt wurden. Was an dem vorhandenen Gebäude von Michelozzo selbst herrührt, hat Folnesics auszuscheiden versucht. Giorgio da Sebenico wurde dann zur Vollendung des Baues berufen.

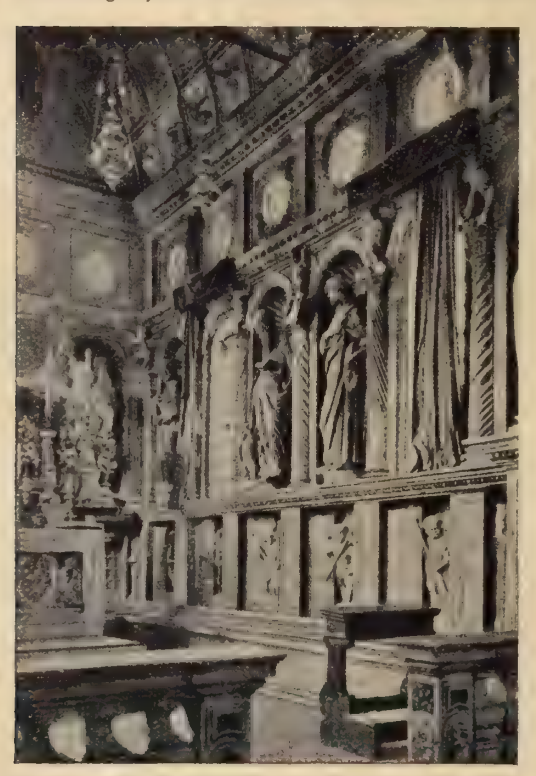


Abb. 175. Inneres der Orsini-Kapelle zu Traù. Nach dem Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts in Wien 1914. (Zu S. 321.)

Sehen wir in der dalmatinischen Frührenaissance im allgemeinen noch überall die Gotik durchschimmern, so wollen wir doch nicht vergessen, daß auch Luciano Laurana (S. 188), der große Meister, dessen Frührenaissance schon die Hochrenaissance vorausnahm, Dalmatiner war.

Rückblick.

Die Kunst der christlichen Völker, die zugleich die Kunst Europas war, hatte sich in fünfzehnhundertjähriger heißer Arbeit den ersten Platz in der Weltgeschichte der Kunst erobert. In mancher Beziehung war sie wenigstens in Italien, das jetzt auf ein Jahrhundert hinaus die Führung behielt, wieder auf der Entwickelungsstufe angelangt, die die hellenistisch-heidnische Kunst einnahm, als die christliche sich von ihr trennte. Kunstgeschichtliche Entwickelungen wiederholen sich freilich so wenig genau wie weltgeschichtliche; aber jüngere Werdegänge mit älteren zu vergleichen, ist lehrreich. Die realistische Kunst des 15. Jahrhunderts erscheint jedenfalls wesentlich jugendlicher, knospenhafter, herber und ursprünglicher als die überreife, realistische Kunst der hellenistischen Diadochenzeit (Bd. 1, S. 380). Gerade daß sie noch an der Schwelle eines neuen Aufschwungs steht, nähert sie dem spröden Realismus der Zeit vor Phidias.

Ihrem Inhalt nach war die Kunst der christlichen Völker bis zum Beginn dieses Zeitraums im wesentlichen wirklich christliche, also religiöse Kunst gewesen. Wenn es ihr auch zu keiner Zeit an weltlichen Prachtbauten gefehlt hat, die oft auch mit weltlichen, der Geschichte, der Dichtkunst und der „Wissenschaft" entlehnten Darstellungen geschmückt wurden, und wenn auch in der Buchkunst von jeher weltliche, mit weltlichen Bildern ausgestattete Werke neben den religiösen erschienen, so hatte sich die Hauptentwickelung der Kunst der christlichen Völker

während des ganzen Mittelalters doch an den religiösen Bau- und Kunstwerken vollzogen. Erst seit dem 15. Jahrhundert nahm die weltliche Baukunst selbständig an der Weiterentwickelung der Formenbildung teil. Erst seit dem 15. Jahrhundert aber erweiterten sich zusehends auch die Grenzen des Stoffgebietes der darstellenden Künste. Zunächst setzte sich die Bildnismalerei den religiösen Darstellungen so kräftig an die Seite, daß sie diese vielfach durchdrang, ja beinahe verdrängte; dann hielten die heidnischen Stoffe, die das Mittelalter nur gelegentlich als Beiwerk zugelassen hatte, siegreich ihren Wiedereinzug in die Künste; aber die eigentlichen realistischen Fächer, das Sittenbild aus dem Volksleben, die Landschaft, das Tier-, Frucht- und Blumenstück, hatten sich auch um 1500, so kräftig sie gelegentlich im Hintergrunde oder als Beiwerk gepflegt wurden, von halben Ausnahmen abgesehen, noch nicht einmal so weit wieder verselbständigt wie in der nachalexandrinischen Kunst der alten Welt.

Im künstlerischen Können, in der Formensprache und in der Technik, dagegen war um 1500, wenn auch zum Teil in neuer Art, nahezu alles zurückgewonnen, was das griechisch-römische Altertum besessen und gekannt hatte. Die Baukunst Italiens gefiel sich darin, nach voller Abschüttelung der nordisch-mittelalterlichen Formen einfach auf die hellenistisch-römische Formensprache zurückzugreifen; die darstellenden Künste kehrten wenigstens ihrer Entwickelungsstufe nach zur Antike zurück, von der sie sich ihrem eigensten Empfinden nach wesentlich unterschieden. War es den italienischen Bildhauern der Frührenaissance nicht, wie den griechischen Meistern, beschieden, unverhüllte Menschen in allen denkbaren Bewegungen im täglichen Leben vor Augen zu haben, so waren sie in der Erfassung des Eigenlebens markiger geistverklärter Köpfe ihren heidnischen Vorläufern doch bereits wieder ebenbürtig; und hatten sie dem reinen Reliefstil der klassischen Griechenzeit auch von Anfang an den malerischen, die Fläche räumlich vertiefenden Reliefstil der hellenistisch-römischen Spätzeit vorgezogen, so lernten sie diesen doch rasch an Klarheit der räumlichen Gestaltung zu übertreffen.

Die Malerei der christlichen Völker endlich war ihrer älteren griechisch-römischen Schwester am Ende des 15. Jahrhunderts in einigen Richtungen vorausgeeilt, ohne sie in anderen erreicht zu haben. In der Verbindung ihrer plastisch durchmodellierten menschlichen Gestalten mit perspektivisch vertieften baulichen oder landschaftlichen Ausschnitten aus der Gesamtwelt der Erscheinungen und in der Ausschmückung ihrer Bilder mit einer Fülle malerischer Einzelheiten, also in der Flächenvertiefung und in der Flächenausfüllung, hatte sie es jetzt bereits der ganzen antiken Malerei zuvorgetan. In der Vereinheitlichung des malerischen Bildes durch die Licht- und Schattensprache und durch die leichte Breite der Pinselführung, deren einzelne Striche erst im Auge und in der Seele des Beschauers zu leuchtender Einheit verschmelzen, aber war sie, nach antiken Bildnissen, wie denen der hellenistisch-ägyptischen Mumienhüllen (Bd. 1, S. 500), und nach antiken Landschaften, wie den Odysseelandschaften in Rom (Bd. 1, S. 459), zu schließen, immer noch hinter ihr zurückgeblieben. Ihrer Gesamterscheinung nach waren die Gemälde des 15. Jahrhunderts, vielleicht von einigen Hauptwerken der flämischen Schule abgesehen, noch weniger auf malerische als auf zeichnerische Wirkung berechnet, die auch die menschlichen Gestalten vor allen Dingen als lebendige Einzelwesen von Fleisch und Blut zur Geltung brachte.

Der Mensch steht dem Menschen am nächsten. Daß die Kunst der christlichen Völker, von sinnbildlich-dekorativen Schemen ausgehend, sich und der Menschheit allmählich den reinen Besitz des ganzen, des lebendigen äußeren und inneren Menschen zurückerobert hatte, war ein kunstgeschichtliches Ereignis von höchster Bedeutung, von dem aus sich tausend Fäden weiterspannen.

Drittes Buch.

Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Süd- und Osteuropa.

I. Die italienische Kunst der Blütezeit des 16. Jahrhunderts.

1. Die mittelitalienische Kunst dieses Zeitraums.

A. Vorbemerkungen. — Die Schöpfer der neuen Kunst.

Groß und ruhig wie auf Adlerfittichen schwebte die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts über den buntbewegten Niederungen des Erdentreibens. Auf eine künstlerische Zeitströmung, der es bei allem Streben nach Linienschönheit und nach innerer Empfindung doch zunächst um die Wiedergabe aller Einzeleindrücke der Außenwelt auf das Künstlerauge zu tun war, folgte in der Kunstgeschichte nicht zum ersten und nicht zum letzten Male eine neue Richtung, die bei aller Fühlung mit der Natur, die sie keineswegs verleugnete, zunächst nach dem Ausdruck seelischer Erlebnisse durch reinere, gemäßigtere Linien-, Formen- und Farbenschönheit rang. Die Stilwandlung vollzog sich allmählich, und die Meister, die an der Jahrhundertwende ihre Träger waren, waren sich des Gegensatzes ihrer neuen zu der alten Auffassung ihrer Vorgänger sicher nicht in dem Maße bewußt wie die ältere und die jüngere Schulweisheit des 19. und des 20. Jahrhunderts. Als neuen Zeitstil, der sich, wenn auch in verschiedenen Graden und Abstufungen bei allen Völkern Europas und in allen drei Hauptkünsten bemerkbar macht, hat namentlich Wölfflin (S. 4) die Stilbildung des 16. Jahrhunderts von der des 15. und von der des 17. Jahrhunderts zu scheiden und die Unterscheidungsmerkmale auf fünf Darstellungsformeln zurückzuführen gesucht, die, wenn sie auch nur in einzelnen Musterbeispielen volle Gültigkeit haben, doch unsere Einsicht in die Entwickelung der künstlerischen Formensprache gefördert haben. Sicher ist die Kunst des 16. Jahrhunderts, die die Umrisse aller Einzelteile der Kunstwerke für den Tastsinn des Auges betont, im ganzen noch mehr zeichnerischer als malerischer Art. Sicher erreicht sie die räumliche Tiefenwirkung, die sie erstrebt, in der Regel noch nicht durch schräg bildeinwärts führende Bindung, sondern durch parallele, reliefartige Flächenschichtung. Sicher will sie, so sehr sie aufs Große, Einheitliche gerichtet ist, allen Einzelheiten innerhalb des Ganzen noch eine gewisse Selbständigkeit gewahrt wissen. Vor allem aber ist es ihr immer um die „tektonisch" geschlossene Form, den einheitlichen Aufbau nach allen Regeln des Gleichgewichts und des Ebenmaßes zu tun, und dem entspricht auch inhaltlich ihr Streben, die höchsten irdischen oder himmlischen Wahrheiten überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Ihre Meister richten ihre Blicke zu den reinsten Höhen des menschlichen Geistes und zu jenen Himmelshöhen empor, in denen Christen- und Heidengottheiten künstlerisch beinahe gleichberechtigt thronen.

Weniger leicht als die Wirkung läßt die Ursache des neuen Stiles sich erkennen. Vollziehen die Stilwandlungen sich, wie man angenommen, durch eine selbsttätige, organische Entwickelung der Motive als solcher? Beruhen sie auf der Ermüdung des Auges durch das Hergebrachte und seinem Verlangen nach Abwechselung? Sind sie nur der folgerichtige Ausdruck der Bewegung im übrigen Geistesleben der Völker? Jedenfalls können wir es nicht als Zufall ansehen, daß der Drang zur Vereinheitlichung der Teile des Kunstwerkes, der Zug zum Großen und Erhabenen in der Kunst in dieselbe Zeit fällt, in der kühne Entdecker die Ozeane durchquerten, um der Menschheit die Erde als ein Ganzes zu Füßen zu legen, in dieselbe Zeit, in der andere Forscher den Blick zum Sternenhimmel emporwandten, um dem Erdball seine Stellung im Sonnenreiche anzuweisen; und unzweifelhaft haben zu der reineren und größeren Auffassung der Formen des menschlichen Körpers nicht nur die anatomischen Studien der Zeit, an denen Leonardo und Michelangelo sich noch vor dem Erscheinen der „Anatomie" des Vesalius beteiligten, sondern auch die bewußte Wiederausgrabung antiker Standbilder beigetragen, von denen der Welt erst jetzt Werke wie der Apollon und der Torso des Belvedere (Bd. 1, S. 370 und 416) und wie der Laokoon (Bd. 1, S. 413), der 1506 bei den Thermen des Titus gefunden ward, zugänglich gemacht wurden.

Kaum ein Menschenalter lang aber bewahrte auch die neue, in Italien geborene Kunst jene ruhige Größe, jenes reine Gleichgewicht, jenen Adel der Verhältnisse, die die Kunstwerke der goldenen Zeit auszeichnen. Es war, als ob die Einfachheit der Natur sich aus sich selbst heraus steigerte und aufhöbe. Das Große drängte zum Kolossalen, die Ruhe wich bewußtem Drange nach Bewegung, das reine Gleichgewicht wurde durch die Betonung gegensätzlicher Bewegungsrichtungen aufgehoben. Die Entwickelung vollzog sich wie ein Naturgesetz, vollzog sich in der Malerei und Bildhauerei so gut wie in der Baukunst, auf die wir den Ausdruck „Barock" in der Regel beschränken. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war diese Bewegung überall im Flusse. Aus der Hochrenaissance der ersten Hälfte des Jahrhunderts läßt man sich, wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst, an einigen Orten zunächst eine Spätrenaissance, an anderen Stätten sofort die Barockkunst entwickeln, die ihre eigene neue Gesetzmäßigkeit in sich selbst trägt. Wir werden die Entwickelung der Kunst der christlichen Völker in diesem Bande überall bis zu ihrem Einlenken in das neue Fahrwasser verfolgen; und wir werden sehen, daß gerade einige der größten Hochrenaissance-Meister, die bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein wirkten, schon aus sich selbst heraus und in sich selbst den Umschwung vollzogen, der bei ihnen innere Nötigung war, bei ihren Nachfolgern aber von selbst zur „Richtung" wurde. Innerhalb unserer „älteren Neuzeit" wird gerade die Kunst der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts von einigen Forschern als „klassische Kunst" schlechthin bezeichnet; und daß auch *sie* eine klassische Kunst ist, werden wir gewiß nicht leugnen.

Jene vollkommene künstlerische Wahrheit und Schönheit, die sich in den Schöpfungen des Iktinos und Phidias, des Praxiteles und Apelles (Bd. 1, S. 210, 312, 348, 361) offenbart hatte, wurde nach achtzehnhundertjähriger Rück- und Neuentwickelung in der mittelitalienischen Hochrenaissance unter den Händen Bramantes, Leonardos, Michelangelos, Fra Bartolommeos und Rafaels wiedergeboren. Daß dieser reine Stil abermals in den sonnigen Gefilden einer der vom Mittelmeer umspülten Halbinseln erblühte, ist natürlich kein Zufall. Waren Italien und Griechenland doch von Haus aus innig verschwistert! Hatte sich auf italienischem Boden doch die größte greifbare Fülle antiker Meisterschöpfungen erhalten! Hatte sich in Italien doch auch bereits aus dem Mittelalter heraus eine großzügige einheimische Kunst entwickelt! Die

Gabe, groß und einfach zu erzählen, hatte Giotto (Bd. 3, S. 469) hier schon im 13. Jahrhundert entfaltet; und Masaccio, der bahnbrechende Meister, der sich an der Schwelle des 15. Jahrhunderts in Florenz erhob (S. 221), hatte die Formensprache bereits in solchem Maße vergrößert und vereinfacht, daß die Hauptmeister des neuen Zeitalters ihm über die Köpfe seiner Nachfahren hinweg die Hände reichten. Große Künstler stellten sich auch jetzt an die Spitze der Bewegung. Gerade die italienische Kunstgeschichte der Blütezeit des 16. Jahrhunderts läßt sich von der Geschichte ihrer führenden Künstler nicht trennen. Gerade in der goldenen Zeit spielen neben den Künstlern aber auch ihre Gönner und Förderer, die Besteller der Kunstwerke, eine entwickelungsgeschichtlich bedeutsame Rolle. Ohne den Kunstsinn Julius' II., des gewaltigen, willensstarken Papstes aus dem Hause della Rovere (1503—13), wäre es Bramante, Michelangelo und Rafael kaum vergönnt gewesen, ihre Schwingen zu den höchsten Flügen zu entfalten. Aber auch die Mediceerpäpste Leo X. (1513—21) und Klemens VII. (1523—34) lassen sich aus der Entwickelung der Hochrenaissance nicht fortdenken; und ihren Spuren folgten die Mediceer in Florenz, deren Kämpfe um die Herrschaft damit endeten, daß Cosimo I. 1569 durch Papst Pius V. zum Großherzog von Toskana ernannt wurde. Neben der Fürstenkunst aber spielte, wie wir sehen werden, die Klosterkunst immer noch eine Rolle, tat die Rathauskunst der Städte immer noch ihre Schuldigkeit, hielt die Wohnhauskunst, deren Förderer adlige und bürgerliche Mäzene waren, nach wie vor Baumeister, Bildner und Maler in Atem.

Zwei der großen vielseitigen Meister, in denen wir die Schöpfer der Hochrenaissance verehren, Bramante und Rafael, waren Urbinaten, die drei übrigen, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Fra Bartolommeo, waren Florentiner. Wir haben die florentinische und die umbrische Kunst schon bis zu den Lehrern dieser Meister verfolgt, ja, dem ältesten von ihnen, dem schon 1444 geborenen großen Baumeister Bramante, mußten wir, da seine Mailänder Tätigkeit die höchste Stufe der Frührenaissance bezeichnet, schon im vorigen „Buche" nähertreten (S. 251). Jetzt werden wir ihn als Begründer der eigentlichen Hochrenaissance in Rom wiederfinden. In neuem Lichte erscheint Bramante seit den Untersuchungen Geymüllers, Seidlitz', A. G. Meyers, Beltramis, Gnolis, Carottis und Vogels. Unsere Kenntnis Leonardo da Vincis fußt auf den älteren Forschungen von Amoretti und Uzielli, ist dann aber durch die jüngeren Arbeiten von Richter, Geymüller, H. Ludwig, Müntz, Müller-Walde, Scognamiglio, Séailles, Berenson, Klaiber, Solmi, Gronau, Brun, Emil Möller, Horne, Mac Curdy und Wolinsky wesentlich erweitert worden. Seidlitz hat alle diese Forschungen anschaulich und selbständig zusammengefaßt. Thiis' und Siréns Bücher folgten. Über Michelangelos Leben und Werke sind wir durch seine Zeitgenossen Condivi und Vasari vortrefflich unterrichtet. Die Urkundenforschung Gayes, Milanesis und Marcheses fügte einiges hinzu. Michelangelos Briefe gab Milanesi, seine Gedichte, die zuletzt Robert-tornow ins Deutsche übertragen, gaben Guasti und Frey heraus. Von den neuen Gesamtbildern seines Schaffens sind seit Gottis Buch besonders die großen Werke von Herman Grimm, Anton Springer, Heath, Wilson, Symonds und Thode hervorzuheben, denen sich noch neuere Arbeiten von Corrado Ricci, von Knapp, von Mackowsky, von Frey und von Karl Justi anreihen. Besondere Seiten seiner Kunst haben Henke, W. Lang und Berenson, besondere Abschnitte seines Schaffens haben Karl Justi, Frey, Wölfflin, Brockhaus, Burger, Gottschewski, Steinmann und A. E. Brinckmann gründlich untersucht. Auch der Verfasser dieses Buches hat etwas beigetragen. Was wir von Fra Bartolommeos Leben und Wirken wissen, hat zuerst Marchese, zuletzt Knapp vortrefflich zusammengestellt. Für unsere Kenntnis seiner Zeichnungen kommen Untersuchungen

A. von Zahns und Berensons in Betracht. An der Spitze der kritischen Arbeiten über Rafael steht immer noch Passavants Werk, neben dem die späteren von Springer, von Crowe und Cavalcaselle, von Müntz und von Minghetti hervorzuheben sind. Nachbildungen seiner Gemälde



Abb. 176. Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio zu Rom. Nach Photographie von R. Moscioni in Rom. (Zu S. 329.)

stellten Lübke und Rosenberg zusammen. Als Architekten haben Geymüller und Hofmann, als Zeichner haben Robinson, Ruland und Fischel ihn behandelt. Seinem künstlerischen Werdegang sind z. B. Wölfflin, Strzygowski, Vöge und Gronau nachgegangen. Die Frage seiner Jugendentwickelung hat vor und nach Morellis (Lermolieffs) kräftigem Eingreifen

besonders Kahl, Koopmann, Schmarsow, Seidlitz, Fischel, Gronau, Bombe und Panofsky beschäftigt. Zuletzt hat Adolfo Venturi sie zusammenfassend behandelt. Dem Studium seiner römischen Werkstatt sind immer noch Dollmayrs Arbeiten zugrunde zu legen.

Der älteste jener fünf Großmeister, Donato d'Angelo Bramante (1444—1514), der große Beherrscher der Maße und Verhältnisse, war in Monte Asdrualdo bei Urbino geboren, in Urbino unter den Augen Luciano Lauranas (S. 188), dessen Herzogspalast alle früheren Gebäude der christlichen Zeit an klassischem Adel der Formensprache übertraf, zum Baumeister, gleichzeitig unter dem Einfluß Fra Carnevales, den wir nur vom Hörensagen kennen, und Piero della Francescas (S. 238) zum Maler herangebildet worden. In Mailand, wo er vor 1477 auftauchte, war er im Anschluß an Foppa (S. 276) zunächst als Maler tätig. Die meisten Gemälde, die er in der Lombardei schuf, tragen noch den Charakter des 15. Jahrhunderts. Nur das Argus-Fresko im Burgmuseum zu Mailand nähert sich in der Größe seiner Formensprache dem Geschmack der neuen Zeit. Aber auch die meisten seiner Bauten in Oberitalien (S. 252) tragen noch den Charakter der italienischen Frührenaissance. Nur die Schauseite seiner Kirche zu Abbiate Grasso (1497), die bereits an die Riesennische des vatikanischen Belvedere mahnt, wirkt schon als Schöpfung der Hochrenaissance; und jener Scheinchor in San Satiro weist über die Hochrenaissance hinweg bereits in die Barockzeit voraus.


Abb. 177. Bramantes Riesennische vor dem Belvedere im Cortile della Pigna. Nach Photographie von Andersen in Rom. (Zu S. 330.)

Wenn Bramante, als er 1499 in Rom ankam, hier den großen, noch quattrocentistisch flach gegliederten Kanzleipalast (Cancelleria), der als Weiterbildung von Albertis Palazzo Ruccellai in Florenz (S. 185) erst im Übergang zur Hochrenaissance steht, auch bereits fertig vorfand, so dürfen wir ihm mit Carotti doch wohl einen Anteil an der formenklaren Raumschöpfung der in diesen Palast hineingebauten Kirche San Lorenzo in Damaso lassen. Mit neuen Augen aber maß Bramante dann die gewaltigen Ruinen des Kolosseums, den klaren Rundraum des Pantheons, die abgeschlossenen Gebilde des Titus- und des Trajansbogens; und gerade unter seinen Händen wuchs die wiedergewonnene klassische Formensprache nunmehr mit seinem angeborenen Großsinn zu jenen Bauschöpfungen zusammen, die die Hochrenaissance einleiten. Ansprechend hat Julius Vogel die Vermutung begründet, daß die vielbesprochene, an den Papst gerichtete Denkschrift über die römischen Altertümer, die mit

Unrecht Rafael zugeschrieben worden, von keinem Geringeren als von Bramante selbst verfaßt sei. Nur durch eine Zeichnung Palladios und einen Stich Lafreris kennen wir den Palast Bramantes, den Rafael später bewohnte. Über der Rustika des Erdgeschosses war das Obergeschoß kräftig durch römisch-dorische Halbsäulenpaare gegliedert; und gerade durch diese kraftvollere Gegensätzlichkeit der Bauteile und durch seine Rückkehr zur dorischen Ordnung wurde dieses Gebäude maßgebend für den neuen Stil. Bramantes erhaltener Schöpfungsbau der Hochrenaissance aber ist der „Tempietto“ (1502), der feine, kleine Rundtempel bei San Pietro in Montorio zu Rom (Abb. 176). In beiden Geschossen durch strenge Muschelnischen und

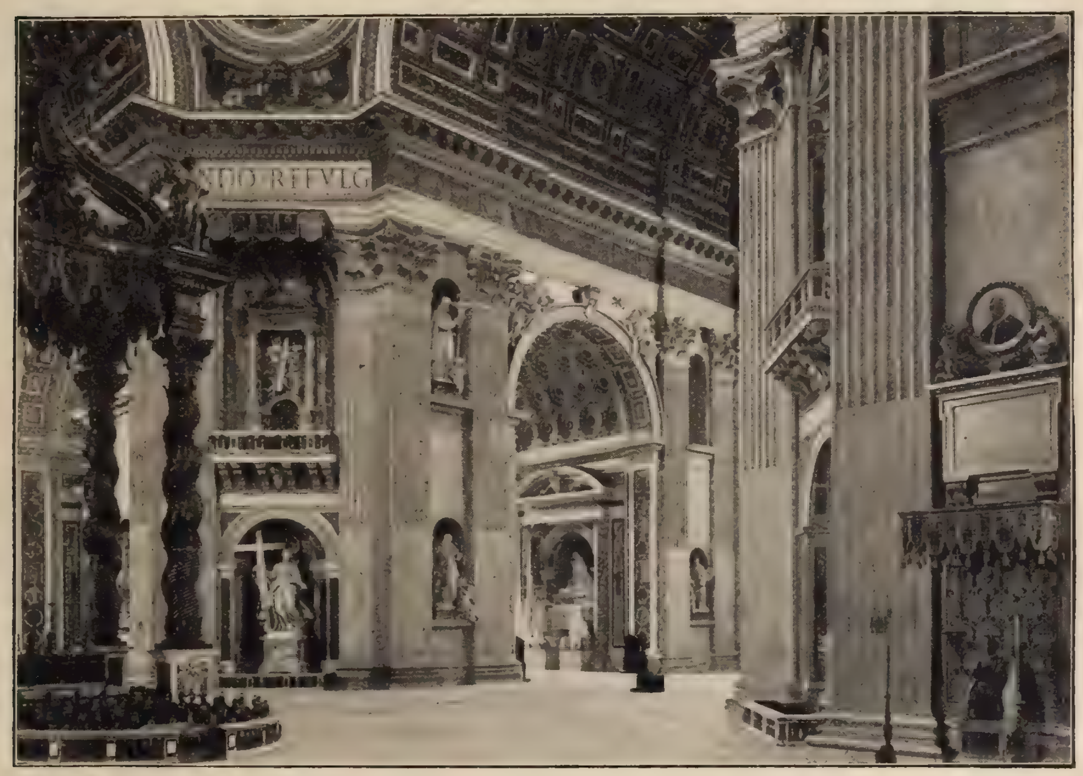


Abb. 178. Das Innere der Peterskirche (Mittelteil) von Bramante. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 330.)

Rechteckrahmen belebt, ist der zylindrische Kern des kräftigen Kuppelbaues im unteren Geschoß von einem Kranz von 16 freistehenden, durch ein Triglyphengebälk verbundenen römisch-dorischen Säulen umgeben. Der feine, strenge Klosterhof bei Santa Maria della Pace (1504) aber betont die neue Richtung durch die Anordnung seiner Pilasterpfeiler, die im Obergeschoß, korinthischer Ordnung, durch flache Architravbalken gedeckt sind; ihrer Anlage und Einwölbung nach folgen ihr das Chorquadrat und die Apsis von Santa Maria del Popolo, die Bramante 1505 erneuerte. Zu seinen großartigsten Leistungen aber erhob er sich dann im Dienste Julius' II. Unvollendet blieb der gewaltige, kraftvoll gegliederte Verwaltungspalast von San Biagio (1506), dessen mächtiges Rustika-Erdgeschoß nur zur Ausführung kam. Vollendet wurde von anderer Hand der klassische Marmorbau der Casa Santa im Dom zu Loreto (1510), dessen Reliefffelder durch Nischen zwischen rein korinthischen Halbsäulen getrennt werden. Alle anderen Schöpfungen Bramantes aber übertrafen seine Anbauten am Vatikanspalaste

und sein Neubau der Peterskirche. In edelsten Verhältnissen umgeben dreistöckige Pfeilerbogenhallen (Loggien) drei Seiten des Damasushofes des Vatikans; großartig wirkt die mächtige, durch jene Schauseite von Abbiate Grasso vorgebildete Halbrundnische am Cortile della Pigna (Abb. 177) vor dem Belvedere, die mit einem nach vorn geöffneten Säulengange bekrönt ist. Am gewaltigsten aber offenbarte der große Geist Bramantes sich in dem Neubau der Peterskirche, den Julius II. bald nach seinem Regierungsantritt an Stelle des unter seinem Vorgänger geförderten Umbaues der alten Petersbasilika beschlossen hatte. An Stelle des alten Giuliano da Sangallo (S. 186) übernahm Bramante die Oberleitung des Neubaues, zu dem der Grundstein 1506 gelegt wurde. In den acht Jahren, die der Meister noch lebte, wurden die vier Kuppelpfeiler mit ihren gefurchten, von lebendigen korinthischen Kapitellen gekrönten Pilastern und mit einem Teil der Bogen und Zwickel, die sie tragen, vollendet (Abb. 178), wurde im Südarm so viel nach Bramantes Entwürfen aufgebaut, daß an der Gestaltung und den Verhältnissen des mittleren Hauptbaues nicht mehr gerüttelt werden konnte. Im übrigen kennen wir Bramantes Entwürfe der Peterskirche, seit Geymüller sie herausgegeben. Daß das größte Gotteshaus der Welt ein reiner Zentralbau mit gleichlangen, innen abgerundeten Kreuzarmen und beherrschender Mittelkuppel werden sollte, stand von vornherein fest. Dem ersten Grundriß (Abb. 179), der die Kreuzarme auswendig noch viereckig abschließt, entspricht die Darstellung des Baues auf einer Schaumünze Julius' II. und einem Stich Androuet-Ducerceaus. Vier stattliche, vierseitige, nach oben stockwerkweise verjüngte Ecktürme hätten der Kuppel das Gleichgewicht gehalten. Am säulenreichen äußeren Hauptbau hätten nur die Hochsäulen unter den vier Mittelgiebeln dem ruhigen Eindruck des Inneren entsprochen. Die ganze im Grundriß ausgesprochene Anlage zeigt im Sinne der „Raumaddition" Frankls, wie durch die Anfügung von Nebenräumen an den Haupt- und Nebenachsen zentraler Haupträume „Nebenzentren" entstehen, die wieder durch Halbkreisnischen als „Nebenräume zweiter Zone" erweitert und durch rhythmischen Wechsel zu einem System von Raumgruppen zusammengeschlossen werden. In Bramantes zweitem Grundriß dagegen, der das Innere des Baues in seinem Äußeren klarer zum Ausdruck brachte, traten die Kreuzarme, in mächtigen, inwendig durch doppelte Säulenumgänge betonten Halbkreisen geschlossen, auch außen zwischen den vorspringenden Eckquadraten der Sakristeien an allen vier Seiten als mächtige flache Halbrunde hervor. Jedenfalls genügen die ausgeführten Mittelteile des Inneren der Peterskirche, uns mit hingebender Bewunderung für Bramantes Kraft zu erfüllen, das Große groß und keusch zu empfinden und die von den Alten überlieferte Formensprache ihrem neuen Inhalt entsprechend zu gestalten.

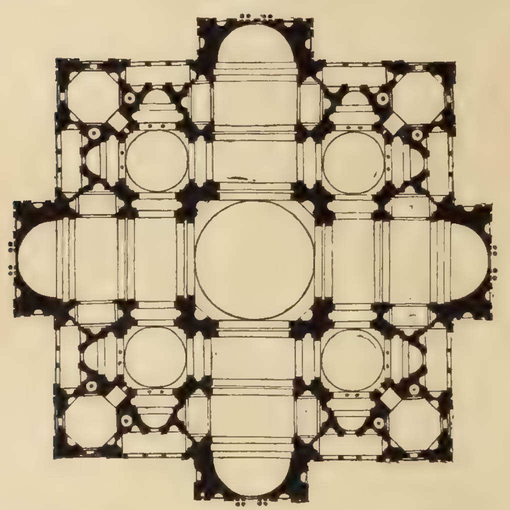


Abb. 179. Bramantes erster Plan der Peterskirche in Rom. Nach H. v. Geymüller, „Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom".

Vielseitiger und tiefgründiger als Bramante war sein acht Jahre jüngerer florentinischer Zeitgenosse Leonardo da Vinci (1452—1519), der schöpferische Feuergeist mit dem

durchdringenden Forscherblicke, in dem Kennen und Können, Wissen und Wollen, Grübeln und Schaffen zu unauflöslicher Einheit verschmolzen waren. Der Nachwelt tritt er in seinen erhaltenen Werken vor allem als Maler entgegen. Als Maler, Bildhauer und Baumeister wird er in zeitgenössischen Urkunden bezeichnet. Den darstellenden Künsten verhalf er zur klassischen Vollendung des neuen Zeitalters. Als Denker und Forscher eilte er auf allen Gebieten der Naturwissenschaften und der Mechanik seinen Zeitgenossen voraus; und doch scheint es, als hätten alle seine wissenschaftlichen Forschungen, Versuche und Aufzeichnungen für ihn, den Schüler Verrocchios, nur die Bedeutung von Vorbereitungen seiner Bauten, seiner Bildwerke und namentlich seiner Gemälde gehabt. Neben der Anatomie des Menschen und des Pferdes erforschte er die Linien-, Luft- und Farbenperspektive. Aber die Natur vergönnte ihm auch, „in ihre tiefste Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen"; und gerade sein inbrünstiges Verhältnis zur Natur beseelt seine Schöpfungen mit wärmster künstlerischer Empfindung.

Um die Sammlung, Sichtung, Zusammenstellung und Herausgabe der meist in Spiegelschrift (linkshändig) geschriebenen und mit Federzeichnungen geschmückten mehr als fünftausend Handschriftenblätter Leonardos, deren wichtigste sich im Institut de France, in der Bibliothek zu Windsor und in der Ambrosiana zu Mailand (Codex Atlanticus) befinden, haben sich Richter, Ravaisson-Mollien, Beltrami, Rouveyre und die Accademia dei Lincei die Hauptverdienste erworben. Aus zerstreuten Blättern zusammengestellt, ist das Buch von der Malerei („Trattato della Pittura"), das uns am nächsten angeht, von Dufresne schon 1651 herausgegeben worden. Seine beste Ausgabe nach Maßgabe der Abschrift der vatikanischen Bibliothek rührt von Ludwig her. Einige Sätze aus diesem bahnbrechenden Buche Leonardos müssen hier genügen, es zu kennzeichnen: „Die Malerei ist eine Mischung von Licht und Dunkelheit mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben." — „Groß ist der Irrtum der Maler, die etwas Rundes bei einseitigem Lichte in ihrem Hause abbilden und diese Abbildung dann in einem Gemälde mit allseitigem Lichte, wie es im Freien ist, verwenden." — „Die Künstler, die nur andere Künstler und nicht die Werke der Natur studieren, sind Enkel, nicht aber Söhne der Natur, der Lehrerin aller guten Meister."

Leonardo da Vinci wurde 1452 als natürlicher Sohn des Notars Piero da Vinci in dem florentinischen Bergstädtchen Vinci geboren. Um 1466 kam er ins Haus und in die Werkstatt Andrea Verrocchios, 1472 trat er der Malergilde in Florenz bei. 1482 schickte Lorenzo de' Medici ihn, wie es heißt, zunächst in seiner Eigenschaft als Lautenschläger an den Hof Ludovico il Moros nach Mailand, wo er unter Ludovicos Schutz bis zu dessen Sturz im Jahre 1499 wirkte. Von 1499 bis 1506 arbeitete er hauptsächlich in Florenz. Dann rief der französische Marschall von Chaumont ihn nach Mailand zurück. Nach der Vertreibung der Franzosen weilte er 1513—16 vorzugsweise in Rom. Dann berief Franz I. ihn nach Frankreich, wo er in Amboise am 2. Mai 1519 starb. Für seine künstlerische Tätigkeit kommen nacheinander hauptsächlich seine erste florentinische, seine erste mailändische, seine zweite florentinische und seine zweite mailändische Zeit in Betracht.

Leonardos Tätigkeit als Ingenieur und Wasserbaumeister müssen wir hier übergehen. Seine Tätigkeit als künstlerischer Baumeister hat Geymüller in Richters Werk erschöpfend besprochen. Ausgeführt worden ist nichts von seinen auf Schriftblättern erhaltenen Entwürfen für Straßen und Kanäle, für Schlösser, Paläste und Villen, für Langkirchen und Zentralkirchen, für ein großartiges Mausoleum und für den Kuppelturm des Mailänder Doms, den er noch mit gotischen Fialen umkleidete. In seinen meisten Entwürfen aber spricht sich volle

Renaissanceempfindung im Anschluß an Brunellesco, Alberti und Bramante aus, neben dem er in Mailand arbeitete. Überall bevorzugt er Zentralbauten mit hoher Mittelkuppel. Alle fallen durch ihren organischen Zusammenschluß zu plastischen Körpern auf. Brunellescos achteckigen, mit quadratischen Nebenräumen an jeder der acht Seiten ausgestatteten Grundriß von Santa Maria degli Angeli in Florenz z. B. erweiterte er im Sinne jener „Raumaddition" Frankls, neue geometrische Möglichkeiten ausnutzend, durch Halbrundnischen an jeder Schlußseite. Aus einigen Schloßentwürfen Leonardos wollen Marcel und Charles Marcel Reymond, nicht eben überzeugend, schließen, daß er der Schöpfer des berühmten Schlosses Chambord in Frankreich (S. 450, 562) sei. Es wäre sein einziger ausgeführter Bau.



Abb. 180. Leonardo da Vincis Entwürfe zu dem Reiterdenkmal mit springendem Roß. Federzeichnungen in Windsor. Nach v. Seidlitz, „Leonardo da Vinci".

Daß Leonardo auch Bildhauer war und als solcher galt, ist nachdrücklich überliefert und versteht sich bei seinem Verhältnis zu Verrocchio eigentlich auch von selbst. Aber berichtet wird nur von einem bildnerischen Hauptwerk, an dem er gearbeitet; und auch dieses hinterließ er unvollendet. Es hat sich so wenig erhalten wie die kleineren plastischen Arbeiten Leonardos, deren Vasari gedenkt. Natürlich lag die Versuchung nahe, einige Büsten und Reliefs der Werkstatt Verrocchios, die durch die Größe ihrer Züge und die konzentrierte Kraft ihrer Bewegungsmotive über diesen hinauszuweisen schienen, als Jugendschöpfungen Leonardos hinzustellen; aber weder die weibliche Marmorbüste mit dem Veilchenstrauß im Bargello, die Mackowski eher Leonardo als Verrocchio geben möchte, noch der marmorne Reliefkopf eines Kriegers im Louvre, den verschiedene Forscher Leonardo zugeschrieben haben, weder das leidenschaftlich bewegte Stuckrelief der Zwietracht im Victoria- und Albert-Museum, das Müller-Walde für Leonardo in Anspruch nimmt, noch die köstlichen Bronzereliefs der Geißelung Christi in der Universitätssammlung zu Perugia und der Beweinung Christi in der Carminenkirche zu Venedig, in denen kein Geringerer als Bode die Meisterhand Leonardos sieht, tragen so entschieden leonardische Sonderzüge, daß wir uns für berechtigt halten könnten, sie dem Lebenswerk des Meisters einzureihen. Sicher ist, daß Leonardo nach seiner Übersiedelung von Florenz nach Mailand für Ludovico il Moro ein kolossales ehernes Reiterdenkmal des Francesco Sforza schaffen sollte. Nach sechzehnjährigen Vorarbeiten und Versuchen kam aber doch nur ein riesiges Pferdemodell zustande; und dieses wurde nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen zerstört. Daß Leonardos Reiterdenkmal im Geiste der Neuzeit über Verrocchios Colleoni (S. 209) mindestens so weit hinausgehen müßte wie dieses über Donatellos Gattamelata

(S. 199), ist selbstverständlich. Die Entwürfe in Federzeichnungen und einer Silberstiftzeichnung zu Windsor (Abb. 180), die das Roß mit dem Reiter, kühn auf die Hinterbeine gestützt, über den zusammensinkenden Feind dahinsprengen lassen, zeigen einen solchen Fortschritt. Doch war die Zeit für diese Auffassung noch nicht reif. Leonardo wurde 1489 veranlaßt, einen anderen, zahmeren Entwurf mit schreitendem Rosse vorzulegen. Sein schreitendes Roß war jedoch nicht mehr, wie die Rosse Donatellos und Verrocchios, als Paßgänger, sondern in seinem natürlichen „diagonalen" Schritt dargestellt. Übrigens sind die flottesten der erhaltenen Zeichnungen eines nachsprengenden Rosses vielleicht erst für ein zweites, niemals ausgeführtes Reiterdenkmal Leonardos, das des Feldherrn Gian Francesco Trivulzio, bestimmt gewesen.



Abb. 181. Landschaftliche Federzeichnung von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 334.)

Während Leonardos zweitem Florentiner Aufenthalt schloß der junge Bildhauer Francesco Rustici, ein Altersschüler Verrocchios, sich eng an ihn an; und daß Leonardo Rustici bei dessen Arbeit an der Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtür des Baptisteriums zu Florenz (S. 377) zur Seite gestanden, ist glaubwürdig überliefert. Als plastische Arbeit der letzten Mailänder Zeit Leonardos endlich käme die Wachsbüste der Flora in Berlin in Betracht, wenn sie überhaupt etwas mit dem Meister zu tun hätte. Paulis Aufsätze von 1910, die dies entschieden verneinen, sind unseres Erachtens nicht widerlegt worden.

Hauptsächlich war und blieb Leonardo Maler und fühlte sich auch als solcher. Am engsten mit seiner Tätigkeit als Maler aber war seine Tätigkeit als Zeichner verknüpft. Seine malerischen Kohle- und Rotstiftzeichnungen, seine geist- und lebensvollen Federzeichnungen, seine zarten Blei- und Silberstiftzeichnungen, deren kritische Sichtung durch Berenson namentlich von Seidlitz weitergeführt worden, lassen uns die tiefsten Einblicke in die Werkstatt seines Geistes tun. Am reichsten an Blättern dieser Art ist die Sammlung zu Windsor, aber auch

in den Uffizien, im Louvre, im British Museum und in der Akademie zu Venedig kann man sich in diese Blätter vertiefen, die teils Entwürfe für seine großen künstlerischen Schöpfungen, teils kleine Kunstwerke für sich sind.

Leonardos fein durchgeführte landschaftliche Federzeichnung eines von felsigen Höhen umkränzten Tales (Abb. 181) von 1473 in den Uffizien ist sein ältestes erhaltenes Werk. Malerischer und poesievoller aber ist die erheblich jüngere Landschaft in Windsor, die die wolkenbruchartige Entladung einer Wetterwolke über einem bebauten Tale schildert. Schlicht und wahr beobachtet ist die 1479 entstandene Zeichnung der Sammlung Bonnat in Paris, die den an einem Fensterpfosten des Bargello in Florenz gehenkten Verräter Bandini verewigt. Volleres künstlerisches Leben aber atmet auf einem Blatte in Windsor die später gezeichnete emporstrebende junge Frauengestalt, in der man Dantes Beatrice erkennen möchte, atmen auf einer Federzeichnung in Venedig die köstlichen, leicht geschürzten und bewegten Tänzerinnen, die uns den Meister von einer neuen Seite zeigen. Dort noch die herbe Geschlossenheit des Quattrocento, hier die freiere Anschauung und Gestaltung der jüngeren Zeit. Wie herb sachlich und doch wie wuchtig in ihrer Unmittelbarkeit wirkt die Windsorer Federzeichnung des gedrängt belebten Inneren einer Geschützgießerei, wie frei belebt in Formen und Bewegungen ebendort die breit hingesetzte Zeichnung der Meerfahrt des Neptun mit seinen schnaubenden Seerossen. Als eine Besonderheit des Meisters, die die bizarre Seite seines Wesens widerspiegelt, schließen sich seinen zahlreichen Pflanzen-, Tier- und Menschenkopfstudien in allmählichen Übergängen von absonderlicher Wirklichkeit zu Spielen der Einbildungskraft jene Karikaturzeichnungen an, deren maßvoll gefälligste das Blatt mit dem lippenlosen, eichenlaubbekränzten Kahlkopf zwischen vier anderen Köpfen in Windsor ist. Fast als Idealkopf von hoher Schönheit aber wirkt das berühmte in Rötel gezeichnete Greisenselbstbildnis des Meisters in der Turiner Bibliothek. Das edle, bereits mehr als hochgestirnte, von leichten Runzeln durchfurchte, von langem lockigem Haupt- und Barthaar umrahmte Schöpferhaupt ist ganz von dem Ausdruck eines an herben Erfahrungen reichen Lebens erfüllt. Eine ganze Reihe bedeutender männlicher und weiblicher Köpfe, die noch Berenson als Meisterwerke Leonardos ansah, hat Seidlitz offenbar mit Recht auf dessen Schüler Ambrogio Preda (S. 401—402) zurückgeführt. Sie sind rechtshändig gezeichnet, während Leonardos echte Blätter sich schon durch die Richtung ihrer Schraffierung fast durchweg als linkshändig gezeichnet erweisen; und den Preda zurückzugebenden Blättern fehlt bei aller Kraft und Klarheit jene tiefgründige Innerlichkeit in der Formensprache und jener süße Seelenschmelz des Ausdrucks, ohne die kein Werk als eigenhändige Schöpfung des großen Meisters von Vinci anerkannt werden kann.

Am besten lassen alle Entwickelungsstufen der Kunst Leonardos sich immer noch in seinen erhaltenen Gemälden verfolgen. Hoch erhob er in seinem „Trattato della Pittura“ die Malerei über alle anderen Künste; und mächtig wie seine Worte wirkten auch seine Werke auf die Neugestaltung der Malerei ein. An die Stelle der Reihungen des 15. Jahrhunderts trat eine zugleich freiere und strengere Gruppenbildung, die den pyramidalen Aufbau bevorzugte. Die Verwandlung des Flächenbildes in einen greifbaren, wenn auch noch in flächigen Parallelschichten bildeinwärts strebenden Tiefenausschnitt aus der Welt der Erscheinungen sprach sich nicht nur in der volleren Rundung und richtigeren Verkürzung der Gestalten, nicht nur in der freieren Beherrschung der Gesetze der Linienperspektive, sondern auch in der wissenschaftlich ergründeten Luft- und Lichtperspektive der Fernen aus. Eine erhöhte malerische Wirkung aber erzeugte die neuartige, weiche, vom Helldunkel der feinen Übergänge zwischen Licht und

Schatten getragene Modellierung. Das „Sfumato", das „rauchartige" duftige Verschmelzen der Formen- und Farbenumrisse, wurde grundsätzlich gefordert und bereits in hohem Maße erreicht. „Zuletzt", sagt Leonardo, „achte darauf, daß die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder ineinander übergehen wie ein Rauch" (a uso di fumo). Jedenfalls bereitete Leonardo gerade in dieser Hinsicht den malerischen Stil der jüngeren Zeit vor.



Abb. 182. Die Anbetung der Könige. Gemälde von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 336.)

Daß die Zahl der vollendeten Gemälde Leonardos gering ist, haben Paulus Jovius und Lomazzo schon im 16. Jahrhundert berichtet. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß sie heute noch geringer ist. Den Grundstein unserer Kenntnis seiner Gemälde bildet, woran wir auch gegen Thiis' Einspruch festhalten, nach wie vor der vordere Engel in Verrocchios wunderbarer Taufe Christi (S. 233; Abb. 132) in der Akademie zu Florenz. Daß Leonardo ihn (um 1478) für seinen Lehrer ausgeführt, wird schon durch Vasari ausdrücklich bezeugt; und der Augenschein zeigt in der Tat, daß in diesem knieenden Engel seinem unmittelbar neben ihm

knieenden Gefährten gegenüber eine neue Art zu sehen, zu empfinden und zu malen, zum Durchbruch gekommen ist. Hart und trocken erscheint Verrocchios Engel neben dem Leonardos, der in den reinen Zügen seines blonden Lockenkopfes, in dem weichen Zauber seiner Fleischmodellierung und dem holdseligen Liebreiz seines Ausdrucks schon alle Eigenschaften zeigt, die der junge Meister später noch weiterentwickelte. Der Versuchung, von diesem Engel rückwärts schließend, nach noch anderen Bildern zu suchen, die Leonardo in Verrocchios Werkstatt gemalt, hat die vergleichende Bilderforschung der neueren Zeit nicht widerstanden. Nahe miteinander verwandt erscheinen das schöne Frauenbildnis in der Galerie Liechtenstein in Wien (S. 234; Abb. 133), das feine kleine Breitbild der Verkündigung in den Uffizien und die Madonna mit der reichen Felsenlandschaft in München. Feinfühliger durchgeistigt wirkt die Madonna Benois in Petersburg, zu der sich ein Entwurf Leonardos im British Museum befindet; und nicht minder feinfühlig als dieses Petersburger Bild, über das Gronau eingehend berichtet hat, ist das keusch beseelte kleine Breitbild der Verkündigung im Louvre, das dem Engel in der Taufe Christi nahesteht. Nur diese zuletzt genannten beiden Bilder in Petersburg und im Louvre können wir als echte Jugendwerke des Meisters gelten lassen.

Dem Ende der ersten florentinischen Zeit Leonardos aber schreiben wir mit den meisten Leonardo-Kennern die köstliche, unbestritten eigenhändige Untermalung der großartig angelegten „Anbetung der Könige" in den Uffizien (Abb. 182) zu. Wahrscheinlich ist es, leider unvollendet geblieben, das Altarblatt, das die Mönche des Klosters Scopeto bei Florenz 1480 bei Leonardo bestellt hatten. Es ist eine Darstellung von neuartigem Rhythmus des Aufbaues und einer Verteilung von Licht und Schatten, die langsam gereifte Überzeugungen betätigt. Eingehende Zeichnungen Leonardos zu dem Bilde befinden sich in den Uffizien und im Louvre. Das sich im Hintergrunde mit seinem Reiter bäumende Roß ist als Vorstudie, nicht als Nachbildung der Entwürfe zu Leonardos Reiterdenkmälern (S. 332) anzusehen. Feierlich sitzt Maria mit dem Kinde in der Mitte der reichen Ruinenlandschaft. In tiefster Demut, sich nach orientalischer Sitte zu Boden werfend, nahen die Herrscher des Morgenlandes sich dem himmlischen Kinde. Ein Taumel des Staunens und der Freude ergreift die Zuschauer, die ihren Empfindungen mit den lebhaftesten und natürlichsten Gebärden Ausdruck verleihen. Im vollsten Gegensatze noch zu Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, denkt hier keiner an sich, keiner an den Beschauer. Neu ist die freie Schönheit der auch in der Tiefenrichtung entwickelten Massenverteilung, neu aber eben auch die hierbei mit in Rechnung gezogene geistreiche Licht- und Schattenwirkung. Auf ähnlichem Boden steht die kecke braune Untermalung eines hl. Hieronymus mit dem Löwen in der vatikanischen Galerie, die wahrscheinlich auch schon um 1481 entstanden ist. In tiefster Zerknirschung holt der am Boden vor dem Kreuze hockende, fast nackte Heilige mit dem Stein in der Rechten aus, sich an die Brust zu schlagen. Alles, was der Meister sich zur Kenntnis der Mechanik menschlicher Bewegungsmotive erarbeitet und was er für ihre Verwendung zum Ausdruck seelischer Bewegungen ergründet hatte, tritt hier voll überzeugend in die Erscheinung. Die Vollendung hätte den seelischen Ausdruck der Reue im Greisenkopf sicher nicht gesteigert.

Während seines ersten Mailänder Aufenthaltes (1483—99) war Leonardo, der von Ludovico il Moro mehr als Baumeister, Wasserbauverständiger und Bildner denn als Maler in Anspruch genommen wurde, viel zu mannigfaltig beschäftigt, als daß er viel zum ruhigen Malen gekommen wäre. Wenn wir mit Morelli, Frizzoni, Berenson, Seidlitz und anderen Forschern weder das köstliche, streng quattrocentistische weibliche Profilbildnis der Ambrosiana,

in dem man Ludovicos natürliche Tochter Bianca Sforza zu erkennen meint, noch das vornehme Bildnis des Mädchens mit dem Hermelin im Arm in der Krakauer Sammlung Czartoryski, in dem einige Forscher, wie zuletzt wieder Emil Möller, Leonardos Bild von Ludovicos Geliebter Cecilie Gallerani sehen möchten, noch auch die berühmte, in strenger Wendung auf schwarzen Grund gesetzte „Belle Ferronière“ des Louvre, die man für Ludovicos Geliebte Lucrezia Crivelli hält, als Werke Leonardos anerkennen, so bleiben allerdings nur zwei Meisterschöpfungen ersten Ranges als erhaltene Gemälde Leonardos aus dieser Zeit übrig. Daß Kenner vom Range Bodes dabei bleiben, in jenen drei vorzüglichen weiblichen Bildnissen eigenhändige Meisterwerke Leonardos zu sehen, wollen wir nicht übersehen. Auch nach unserer Überzeugung aber fehlt ihnen eben außer jenem „Sfumato“ der Pinselführung Leonardos jenes „gesteigerte Seelenleben“, das der Meister allen seinen eigenen Schöpfungen einhaucht. Von den beiden sicher von Leonardo herrührenden Schöpfungen seiner ersten Mailänder Zeit, der Madonna in der Felsengrotte und dem Abendmahl, ist die Madonna, deren Entwurf er vielleicht schon aus Florenz mitgebracht hat, sicher das ältere. Die „Madonna in der Felsengrotte“ ist zweimal vorhanden, einmal im Louvre, einmal in London. Für jedes der beiden Bilder sind namhafte Kenner eingetreten. Auf beiden sitzt die Muttergottes, zu deren Füßen der kleine Johannes den von ihr in den blumigen Rasen gesetzten, von einem langbekleideten Engel behüteten Jesusknaben anbetend begrüßt, in gewaltiger phantastischer Berg- und Flußtallandschaft unter überhängenden Felsen. Auf dem Louvrebild (Abb. 183) deutet der Engel, der hinter dem kleinen Jesus sitzt, mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den kleinen Johannes. Auf dem Londoner Bilde ist dieses Motiv, das die drei Hände der Madonna, des Engels und des Jesusknaben in etwas unruhige und störende räumliche



Abb. 183. Madonna in der Felsengrotte. Gemälde Leonardo da Vincis im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Beziehung zueinander setzt, fortgelassen, so daß die linke Hand der Madonna sich wie schirmend über dem Haupt ihres Söhnchens erhebt. Dem Louvrebild fehlen die Heiligenscheine, die das Londoner Bild einfügt, und der ungeflügelte Engel dieses Bildes hat in dem Londoner Bilde wieder Flügel erhalten. Wir geben zu, daß das noch florentinisch empfundene Louvrebild, für dessen alleinige Echtheit Seidlitz sehr entschieden eingetreten ist, das erste und das sicher eigenhändige Exemplar ist, meinen aber doch, daß sich die von Motta und Malaguzzi-Valeri veröffentlichten Urkunden, nach denen Leonardo da Vinci ein Madonnenbild gemeinsam mit Ambrogio Preda für die Kirche San Francesco in Mailand gemalt hat, auf das Londoner Exemplar beziehen müssen, zu dem die ebenfalls nach London gekommenen Flügelbilder mit je einem stehenden musizierenden Engel gehören. Diese Engelbilder rühren offensichtlich von Preda her; und Preda mag im wesentlichen auch die Londoner Wiederholung des Hauptbildes ausgeführt haben. Aber wir halten mit namhaften Forschern daran fest, daß diese nicht nur mit Leonardos Wissen und Willen, sondern auch unter seiner Aufsicht, ja wohl auch unter seiner Mitwirkung ausgeführt worden sind. Vielleicht war das Louvrebild, gerade weil es nach Frankreich verkauft worden, unter Leonardos Leitung von Preda durch das zweite Bild ersetzt worden. Ein wunderbarer Märchenzauber umfließt zunächst das Louvrebild. Die Grotte, in die der Vorgang verlegt ist, die Einzelblumen, die dem Boden entsprießen, und der romantische Fernblick in das von Felsen begrenzte Flußtal sind noch im Sinne des 15. Jahrhunderts empfunden. Ins Cinquecento weist die vollendete Formensprache in den Köpfen und Händen der vier Gestalten, wie in den jugendlichen nackten Körpern der beiden Knaben voraus; und dem Stil des Cinquecento gehören auch die Freiheit des pyramidalen Aufbaues und das „Sfumato" der malerischen Behandlung an. Der wunderbar lächelnde Ernst im Ausdruck der Köpfe aber ist Seele von Leonardos Seele. Daß übrigens das spätere, Londoner Bild cinquecentistischer wirkt als das Pariser, wird schon durch die Ausschaltung mancher Einzelheiten, die es sich gestattet, bedingt; sein seelischer Ausdruck aber ist in der Tat kühler als der des Louvrebildes. Daß die rechtshändig ausgeführten Silberstiftzeichnungen zu dem Londoner Bilde im Louvre von Preda herrühren, hat Seidlitz überzeugend begründet.

Das zweite große Hauptwerk der ersten mailändischen Zeit Leonardos war sein leider nur als Ruine erhaltenes, ursprünglich in Öl oder „Öltempera" gemaltes großes Wandbild des Abendmahls im Refektorium bei Santa Maria delle Grazie (Taf. 34) zu Mailand. Gewissermaßen als Vorübung in der Wandmalerei malte er in diesem Raum zunächst unter der gleichzeitig entstandenen, noch völlig im Stil des 15. Jahrhunderts gehaltenen Freskodarstellung der Kreuzigung von Giov. Donato Montorfano die lebensgroßen Bildnisse von Ludovico il Moro, seiner Gemahlin Beatrice von Este und ihren Kindern. Leonardos Hand lassen die dürftigen erhaltenen Reste dieser knieend dargestellten Gestalten kaum erraten; daß er sie gemalt, kann aber angesichts der ausdrücklichen Berichte Vasaris und Lomazzos nicht bezweifelt werden. Das Abendmahl muß zwischen 1495 und 1498 entstanden sein. Im Bewußtsein der Nachwelt lebt das Meisterwerk, mit dessen künstlerischer Ausdeutung sich große Geister wie Goethe und zahlreiche Kunstforscher von Bossi bis Hoerth und Escher beschäftigt haben, hauptsächlich in der Gestalt, in die Raphael Morghens Kupferstich (1800) es gebannt hat. Der ungeheure Abstand, der diese Schöpfung von den Werken des 15. Jahrhunderts trennt, tritt uns, wie Wölfflin vortrefflich ausgeführt hat, am deutlichsten entgegen, wenn wir es mit Domenico Ghirlandajos 1480 gemaltem Abendmahl in Ognissanti zu Florenz (S. 235) vergleichen. Die einzelnen Gestalten Ghirlandajos sind noch nicht zu einheitlichen Gruppen, die Gruppen



Taf. 34. Das Abendmahl. Wandgemälde von Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie zu Mailand.

Nach Photographie von D Anderson in Rom



Taf. 35. Leonardo da Vincis Ölgemälde „Die hl. Anna selbdritt“ im Louvre zu Paris.

Nach Photographie.

noch nicht zu einer überzeugenden Gesamthandlung verbunden; Johannes ruht noch nach alter Art schlafend an der Brust des Heilands; Judas sitzt, ausgesondert, noch allein an der Vorderseite der Tafel; die Heiligkeit der dargestellten Personen, so hoheitvoll manche von ihnen auch erscheinen, wird durch die Heiligenscheine über ihren Häuptern bestätigt. Alles das ist auf dem Bilde Leonardos völlig verändert. Die erhabene, schmerzverklärte Gestalt des Erlösers, der eben die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten", sitzt, leicht von den ausdrucksvoll bewegten vier Apostelgruppen losgelöst, in der Mitte. Meisterhaft ist die Aufregung geschildert, die seine Worte unter den in freier Symmetrie in gleicher Zahl zu seinen beiden Seiten angeordneten Aposteln hervorrufen. Je zu dreien vereinigt, fahren sie entsetzt zurück, stecken die Köpfe zusammen, deuten auf den Heiland, erheben beteuernd ihre Hände oder wenden sich, Auskunft heischend, einander oder dem Meister zu. Die Apostel, die an der Vorderseite der Tafel gesessen, an der für alle Platz wäre, drängen sich sitzend oder stehend zwischen ihre Genossen an der gegenüberliegenden Seite; und gerade dadurch ist der enge körperliche und geistige, von großartigem Linienrhythmus getragene Zusammenschluß der Einzelgruppen bedingt. Kunstvoll aber fügen die lebensstarken Gestalten, die sprechenden Charakterköpfe, die bewegten Hände sich dem wohlberechneten Gleichgewicht der Massen. Eine solche Vereinigung packender Naturwahrheit mit höchster künstlerischer Verklärung hatte die christliche Kunst noch nicht gesehen. Zeichnungen zu Leonardos Abendmahl haben sich in verschiedenen Sammlungen, namentlich in Windsor erhalten. Nur als Nachzeichnungen nach dem Gemälde aber können der schöne Christuskopf in der Brera und die vielgenannten Apostelköpfe angesehen werden, die sich bislang beim Großherzog von Weimar und im Straßburger Museum befanden.



Abb. 184. Mona Lisa. Gemälde von Leonardo da Vinci im Louvre zu Paris. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Dem Ende der ersten mailändischen Zeit des Meisters (1498) gehörten dann noch seine Wand- und Deckenmalereien im Kastell zu Mailand (dem jetzigen Burg-Museum) an, von denen sich übermalte Reste in der Sala delle Asse erhalten haben. Eichbäume sprießen vom oberen Teil der Wände empor und verschlingen ihre Zweige am Gewölbe untereinander und mit einem Flechtwerk von Stricken. Es ist, als hätte Leonardo, nachdem er im Abendmahl der klassischen Malerei zur Vollendung verholfen, das Bedürfnis gefühlt, noch einmal die nordisch-gotische Empfindungsweise ausklingen zu lassen, der noch ein Stück seines Selbst gehörte.

An der Spitze der Werke der zweiten mittelitalienischen Zeit Leonardos (1500—1508) steht das meisterhafte, mit allen Reizen der neuen Pinselführung ausgestattete Bildnis des Louvre, die Halbfigur der Mona Lisa (Abb. 184), der schönen Gattin des florentinischen Patriziers Francesco Giocondo. Vor weiter, märchenhaft duftiger Felsenlandschaft sitzt sie in kerzengerader

Haltung in einem Sessel, auf dessen Lehne ihr linker Arm ruht, während ihre wohlgebildete rechte Hand sich auf die linke legt. Kein Goldschmiedeschmuck erhöht den Reiz des festen, schwellenden Fleisches. Die Augenbrauen sind nach damaliger Sitte künstlich entfernt. Der Blick ihrer braunen Augen ist keusch und verführerisch, gelassen und lebhaft, vornehm und schalkhaft zugleich. Ihre Lippen aber umspielt jenes süße, einzige Lächeln, das Leonardos eigenstes Eigentum ist. Gleichzeitig arbeitete Leonardo an dem Entwurfe für das Gemälde der hl. Anna, das die Servitenbrüder der Annunziata in Florenz 1501 bei ihm bestellt hatten. Der erste Karton, der Maria auf dem rechten Knie ihrer Mutter, den Jesusknaben auf ihrem Schoße aber im Begriffe zeigt, den herangetretenen kleinen Johannes zu segnen, hat sich, wie Marks und Cook gezeigt haben, in der Kunstakademie zu London erhalten. Der zweite, in entschieden neuzeitlichem Sinne umgebildete Karton aber, der bei seiner Ausstellung in Florenz ungeheures Aufsehen erregte, liegt dem später entstandenen Ölgemälde des Louvre (Taf. 35) zugrunde. Hier fehlt der Johannesknabe; die Gruppe der heiligen Frauen aber ist mit dem Jesuskinde, das, von seiner Mutter gehalten, spielend ein Lamm zu besteigen sucht, in kühnem Aufbau zusammengeschlossen. Das halbe Nebeneinander des ersten Entwurfs hatte sich in ein entschiedenes Vor- und Hintereinander mit den keckſten Überschneidungen verwandelt. Der einheitliche Zusammenschluß der Gruppe, die gewissermaßen zugleich die drei Lebensalter verkörpert, ist von unerhörter Wucht und Überzeugungskraft; und die süße Beseelung der Köpfe mit dem lächelnden Ausdruck innerer Glückseligkeit hat niemand Leonardo vollwertig nachgemacht. Daß Schülerhände an der Ausführung dieses Gemäldes geholfen haben, ist zuzugeben; aber wir sind mit Seidlitz der Ansicht, daß der Meister selbst auch der Ausführung näher steht, als einige Forscher annehmen.

Von einer anderen Seite offenbarte die neue Großkunst Leonardos sich in dem Karton der Schlacht bei Anghiari (1503—05). Der Rat von Florenz beauftragte Leonardo und Michelangelo, zwei einander gegenübergelegene Wände des Ratssaales mit Gemälden aus der florentinischen Geschichte zu schmücken. Haupt- und Staatsaktionen aber wählte keiner der beiden Meister. Leonardo stellte den Kampf um eine Fahne an einer Brücke bei Anghiari dar, wo die Florentiner 1440 einen Sieg über die Mailänder erfochten hatten. Leider wurde das Gemälde niemals vollendet, und der Karton ist unwiederbringlich verloren. Mit seinen technischen Versuchen hatte Leonardo in der Wandmalerei kein Glück. Ist sein Abendmahl hauptsächlich durch seine Art der Ölmalerei auf dem Wandgrund vorzeitig verdorben, so versagten seine neuen Malmittel bei dem Florentiner Rathausbild von Anfang an in solchem Maße, daß ihm die Weiterarbeit verleidet wurde. Nur ein paar kleine Federzeichnungen dazu von der Hand des Meisters haben sich in der Akademie zu Venedig (Abb. 185) und im British Museum erhalten. Die niederländische, angebliche Rubenssche Zeichnung des Louvre aber, die Edelinck gestochen hat, ist eine Kopie der Vierreitergruppe aus diesem Karton; und gerade diese Gruppe beweist, daß die Darstellung Leonardos sich von allen früheren Schlachtenbildern durch die wuchtige Wiedergabe eines zu Knäueln verdichteten Schlachtgetümmels und durch die packende Leidenschaftlichkeit auszeichnete, mit der die Reiter aufeinander einhauen, die Pferde sich ineinander verbeißen. Von den Gemälden der letzten Mailänder Zeit Leonardos, in denen er, Heidnisches Christlichem gleichstellend, vorzugsweise jugendliche, fast weichliche nackte Leibesschönheit mit dem vollen Ausdruck lächelnder Seelenseligkeit ausstattete, hat sich in eigenhändiger Ausführung nur die schwärmerische Halbfigur des jugendlichen Täufers im Louvre erhalten, die, mit der Rechten an ihrer Brust vorüber gen Himmel weisend, im vollen

Helldunkelzauber der neuen Ölmalerei schimmert. Eine verwandte Kunstoffenbarung muß sein jugendlicher Bacchus gewesen sein, dessen Wiederholung im Louvre nicht von Leonardo selbst gemalt ist; und verwandtem Empfinden ist auch seine stehende Leda mit dem Schwan entsprossen, die nur in Nachbildungen in verschiedenen Privatsammlungen erhalten ist.

Seine letzten Lebensjahre verbrachte der große Magier von Florenz auf Schloß Cloud bei Amboise in Frankreich. Gemalt hat er hier kaum noch. In der Tat ist die Anzahl seiner



Abb. 185. Federzeichnung von Leonardo da Vinci für die „Schlacht bei Anghiari" in der Akademie zu Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

erhaltenen Werke klein genug; aber jedes von ihnen bedeutet einen weiteren Schritt der Befreiung aus den Schranken des 15. Jahrhunderts. Die innigste Durchdringung von Natur und Geist, von Außenwelt und Innenwelt war die Losung, der er in seinen Schriften und in seinen Schöpfungen in ewiggültiger Art zum Siege verholfen.

Dreizehn Jahre jünger als Leonardo, mit dem er das Mißgeschick teilte, daß manche seiner größten Schöpfungen nicht zur Vollendung gelangten, überlebte Michelangelo Buonarroti (1475—1564) diesen um 45 Jahre, ragte also in die nächste Entwickelungsphase hinein, mit deren Werden und Wachsen er aufs innigste verknüpft war. Umfaßte Leonardos Kunst die ganze Welt der Erscheinungen mit ihrem Erdenhimmel, ihrer Landschaft und allen Einzelheiten ihrer Tier- und Pflanzenwelt, so gab es für Michelangelos Kunst eigentlich nichts als

den Menschen in der Gestalt, wie er aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen war. Nur durch Menschengestalten und ihre Bewegungen gab er dem weltenumspannenden Gedanken- und Empfindungs-Ringen seines Geistes Ausdruck; womöglich nur der Menschen bediente er sich statt der Bäume des Hintergrundes, statt der Schmuckformen seiner Verzierungs- und statt des Beiwerks seiner Erzählungskunst; und während Leonardos Schöpfungen die Welt mit seelenvollem Lächeln beglückte, war Michelangelos Kunst von einem leidenschaftlichen Ernst erfüllt, der manchen Kennern des Meisters als „Bitterkeit" erschien. Mit dem ganzen Kennen und Können seiner Zeit ausgestattet, steht auch Michelangelo innerhalb jenes „klassischen Zeitstils", dessen Eigenschaften wir zu erkennen versucht haben (S. 4 und 324); aber schon durch die Rolle, die die Bewegung in seiner künstlerischen Anschauung spielt, greift sein Stil über die Ruhe der „klassischen Kunst" hinaus; und sein künstlerischer Eigenwille war so stark, daß auch der Zeitstil sich ihm unterwerfen mußte. Die Natur zu beherrschen (nicht aber sie zu vergewaltigen), war offenbar Michelangelos Ziel; und gerade sein Eigenwille macht ihn zu der gewaltigsten künstlerischen Persönlichkeit, die die Erde getragen hat. Niemals vor ihm oder nach ihm hat ein einzelner Künstler solche überwältigende und nachhaltige Wirkung auf Mitwelt und Nachwelt ausgeübt wie er; und wenn sein Beispiel dem nachgeborenen Geschlechte, dem seine Formensprache nicht, wie ihm selbst, eine innere Notwendigkeit war, auch verhängnisvoll wurde, so tritt seine eigene Größe dadurch nur um so siegreicher in den Vordergrund. Schon seine dichterischen Schöpfungen gestatten uns tiefe Einblicke in das Ringen seiner leidenschaftlichen, liebebedürftigen, einsamen Seele mit sich selbst, mit seinem Gott und mit seiner Kunst.

Als Baumeister wurde Michelangelo der Vater aller großzügigen Eigenwilligkeiten des Barockstils. Als Maler war er so ausschließlich Menschendarsteller wie kein zweiter Renaissance-Meister; und gerade seine Gemälde sind noch nicht malerisch, sondern mehr zeichnerisch und bildnerisch empfunden. Als Bildhauer aber entfaltete er seine ganze Kraft und seine vollste Eigenart. Die Menschen wurden unter seinen Händen unversehens zu Übermenschen und Halbgöttern. Schon vor einem halben Jahrhundert hat der Anatom Henke festgestellt, daß die ungewöhnlichen Stellungen und Bewegungen der Gliedmaßen der Menschen Michelangelos bis an die äußerste Grenze des anatomisch und mechanisch Möglichen, niemals aber über diese hinausgehen. Die mächtigen Körperformen und die gewaltigen, äußerlich durch kühne Richtungsgegensätze, innerlich durch Zustände halber oder ganzer Weltentrückung bedingten Bewegungsmotive, mit denen er sie ausstattete, entsprossen aber auch seinem innersten Empfindungsleben. Immer nur um sein eigenstes Eigenleben, nicht um das der Menschen, die er darstellt, ist es ihm zu tun; und sein eigenstes Empfinden ist immer dem Großen, dem Gewaltigen, dem Erhabenen zugewandt. Nach Phidias hat kein Künstler das Erhabene so erhaben darzustellen verstanden wie Michelangelo.

Michelangelo wurde florentinischen Eltern 1475 in dem toskanischen Städtchen Caprese geboren. Zum Künstler entwickelt hatte er sich unter den Augen Lorenzo Magnificos, des großen Mediceers, der 1492 starb, zu Florenz; und wenn er auch 1494 und 1507 vorübergehend in Bologna, 1496 bis 1500 und 1505 bis 1516 in Rom wirkte, wo Julius II. und Leo X. ihn zum Teil wider seinen Willen in ihre Dienste zwangen, so blieb Florenz doch die eigentliche Heimstätte seiner Tätigkeit, bis er 1534 für immer nach Rom übersiedelte, wo er 1564 starb.

Als angehender Maler kam Michelangelo in seinem dreizehnten Lebensjahr zu Domenico Ghirlandajo (S. 235) in die Lehre, als angehender Bildhauer ein Jahr später (nicht vor 1488, wie Frey dargetan hat) zu jenem Bertoldo (S. 201), der ein Schüler der Spätzeit

Donatellos war, jetzt aber die mediceische Antikensammlung bei San Marco beaufsichtigte. Weitergebildet wurde der junge Buonarroti zum Maler vor den Wandgemälden Masaccios in der Brancacci-Kapelle (S. 222), zum Bildhauer an jenen Antiken des Mediceergartens. Als Bildhauer, und nur als Bildhauer, wollte er seit dieser Zeit angesehen sein. Aber das Schicksal führte ihn doch immer wieder zur Malerei zurück. Seine gewaltigsten bildnerischen Unternehmungen blieben Stückwerk. In der Malerei, die er mit plastischem Geist erfüllte, hinterließ er die größten zusammenhängenden Schöpfungen. Zum Baumeister aber entwickelte er sich, wenn auch in entferntem Anschluß an Bramante und Giuliano da Sangallo (S. 186), im wesentlichen selbständig durch die Aufgaben, die ihm entgegentraten.



Abb. 186. Bacchus. Marmorstandbild von Michelangelo im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Gleich seine frühesten Bildwerke zeigen die Klaue des Löwen. Das flache Marmorrelief der „Madonna an der Treppe" im Buonarroti-Hause zu Florenz erinnert noch an die späte Donatello-Schule. Aber mächtig streben die großen Formen der Hauptgruppe und der auf den Treppstufen spielenden Knaben über die Schule hinaus. Das höher herausgearbeitete Marmorrelief des Kentaurenkampfes derselben Sammlung dagegen, dessen Fläche von dem Kampfgewühl der kräftig-schlanken, mit vollstem Verständnis durchgebildeten und bewegten Menschen- und Kentaurenleiber gefüllt ist, verrät neben dem unmittelbaren Einfluß antiker Sarkophagreliefs auch den Anschluß an das Relief der Reiterschlacht seines Lehrers Bertoldo (S. 200).

Im Jahre 1494 weilte Michelangelo in Bologna, wo er am Schrein des hl. Dominicus (Bd. 3, S. 458 und 460) in San Domenico, als Gegenstück zu Niccolò dell Arcas (S. 260) unschuldig anmutigem Leuchterengel zur Rechten des Beschauers, den schon von Michelangelos Eigenwesen erfüllten Kandelaberengel links vom Beschauer, aber auch die kleinen Standbilder des Bischofs Pètronius und des halbnackten Ritters Proculus ausführte, der noch deutlicher als jener die eigene Formensprache des jungen Meisters verrät. Mackowsky hat gezeigt, daß sein Vorbild für den Engel eine antike Siegesgöttin des Louvre gewesen sei. Nach Florenz zurückgekehrt, führte Michelangelo einen jugendlichen Johannes und einen damals als antik verkauften schlafenden Amor in Marmor aus; und es wird uns weniger schwer, jenen mit Bode, Karl Justi, Thode und A. E. Brinckmann, denen namentlich Wölfflin gegenübersteht, in dem Giovannino des Berliner Museums, als den Amor mit Konrad Lange und Fabriczy in einem Stücke der Turiner Sammlung zu erkennen. Vollbeglaubigt dagegen steht Michelangelos nackter Marmor-Bacchus im Nationalmuseum zu Florenz da (Abb. 186), das erste Werk, das er 1496 in Rom ausführte. Antikes und Individuell-Modernes sind in dieser schwanken Gestalt mit der lebenswärmsten Durchbildung des Nackten untrennbar verbunden.

Alles aber, was Michelangelo in Florenz der Donatello-Schule, in Bologna den Werken Quercias, in Florenz und Rom der Antike verdankte, faßte er dann in Rom (1497—1500) mit seiner eigenen Naturanschauung und Herzensempfindung zu der innerlich großen Marmorgruppe der Schmerzensmutter mit dem toten Heiland auf dem Schoße zusammen, die die Peterskirche in Rom schmückt (Abb. 187). Noch leicht von der Herbheit des 15. Jahrhunderts umfangen, läßt uns diese ernste Schöpfung doch bereits Michelangelos Eigenwillen ahnen. So lebenswahr und überirdisch zugleich war der Leichnam des Dreißigjährigen auf dem Schoße seiner Mutter noch niemals dargestellt, so künstlerisch der Gegensatz des nackten Körpers zu dem faltenreichen Gewande noch niemals gestaltet worden. Abermals nach Florenz zurückgekehrt, erhielt der Meister 1501 zunächst vom Kardinal Piccolomini den Auftrag, eine Reihe kleiner Heiligenstandbilder für den Piccolomini-Altar im Dom zu Siena auszuführen, von denen die vier erhaltenen sich absichtlich mehr dem älteren Stil der übrigen Bildwerke dieses Altars anschlossen, bekam er gleichzeitig aber auch den Auftrag von der Stadt Florenz, aus einem kolossalen Marmorblock, den ein Vorgänger im Stich gelassen, das Standbild eines jugendlichen David zu meißeln (Abb. 188). Von 1504 bis 1873 bewachte der nackte Riesenjüngling, mit der Schleuder in der gesenkten Rechten, dem Stein, mit dem er zielt, in der erhobenen Linken, den Eingang des Palazzo vecchio. Jetzt steht er eingekerkert in einem Raume der Akademie. Mit dem erstaunlichsten Wirklichkeitssinn ist die ganze Gestalt des halbwüchsigen Recken gegliedert, sind alle ihre Einzelteile, wie Hände und Füße, lebendig durchgearbeitet, ist der prächtige Kopf durch zornigen Ausdruck belebt. Wohl erklären die verhaltenen Bewegungsmotive sich zum Teil aus dem Zwange des gegebenen Blockes; aber geradezu bewunderungswürdig hat Michelangelo es verstanden, kernige, mächtige, lebenswahre und eigenartige Formen aus diesem verhauenen Marmor hervorzuholen. Die zugleich herb natürliche und fest geschlossene Schönheit dieser Schöpfung, die Michelangelos Zeitgenossen begeistert mitempfanden, wird auch dem Tadel neuzeitlicher Schulweisheit standhalten.



Abb. 187. Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Nach diesen großartig herben Werken, mit denen Michelangelo von den Nachwirkungen des Stils des 15. Jahrhunderts Abschied nahm, bezeichnen die schöne Marmorgruppe der Madonna mit dem bewegt, aber noch ruhig bewegt zwischen ihren Knieen stehenden nackten Knaben in der Frauenkirche zu Brügge und das köstliche Rundrelief der Madonna mit den beiden Knaben im Bargello den vollschön ausgeglichenen Cinquecentostil im Schaffen Michelangelos.

Dann aber trat die erste große malerische Aufgabe an ihn heran. Seine Vaterstadt übertrug ihm 1504 die Ausführung eines Schlachtenbildes aus der florentinischen Geschichte an der Wand des Ratssaales, die dem angefangenen Bilde Leonardos (S. 340) gegenüberlag. Michelangelo wählte den Überfall badender Soldaten in der Schlacht bei Cascina. Ein Schlachtengewühl zu veranschaulichen, lag ihm nicht. Offenbar war es ihm nur darum zu tun, nackte und halbbekleidete männliche Körper in der edelsten Durchbildung jeder Einzelgestalt und jeder Gruppe, aber auch in den verschiedenartigsten, unmittelbarsten und leidenschaftlichsten Bewegungen darzustellen. Eine einzige Empfindung, die des Schreckens über die nahende Gefahr, ein einziger Wille, der Wille, sich zu retten, beseelt alle diese kraftvollen Gestalten, die dem Wasser entsteigen und in ihre Kleider schlüpfen. Michelangelos Arbeit an dem Karton wurde schon 1505 durch seine Berufung nach Rom unterbrochen; aber auch als Bruchstück wurde er zur Schule der Welt. Die beste Vorstellung von einigen Gruppen des spurlos vernichteten Werkes geben uns die Kupferstiche Marc Antons und Agostino Venezianos.



Abb. 188. David. Marmorstandbild von Michelangelo in der Akademie zu Florenz. Nach Spemanns „Museum“.

Das köstliche, formenreine und bewegte Madonnenrelief in der Kunstakademie zu London und das berühmte Rundgemälde der Uffizien (Abb. 189), vielleicht das einzige vollendete eigenhändige Tafelgemälde Michelangelos, das die reckenhafte, vor Joseph knieende Madonna bei gegensätzlicher Verteilung der mächtigen Gliedmaßen im Begriff zeigt, ihren Knaben über ihre rechte Schulter her von Joseph wieder zu übernehmen, haben den Karton der badenden Soldaten schon zur Voraussetzung; und dasselbe gilt von dem unvollendeten Temperabild der Madonna mit den beiden Knaben und den vier hinter ihr stehenden Engeln in London, dessen Echtheit irrtümlich angefochten worden. Auf dem Rundbilde der Uffizien stehen, wie auf Signorellis Bildnis in Berlin (S. 242), die nackten, miteinander scherzenden Jünglinge wirklich statt der Bäume in der Landschaft des Hintergrundes. Hier schließt sich dann die unvollendete, in kühner, eigenwilliger Wendung dargestellte Marmorgestalt des Apostels Matthäus in der Akademie von Florenz an. Der Sieg der Linie über die schwere Masse versinnlicht hier den Sieg des Geistes über den Leib; und schon hier beginnt jener Bewegungsstil Michelangelos, der die ganze Welt mit fortriß.

Der Meister stand in der Blüte seiner Entwickelung, als Julius II. ihn nach Rom rief und ihm die Ausführung seines Grabmals übertrug, das niemals völlig vollendet wurde.

Schon 1506 aber entbot der Papst ihn, nachdem er den Plan seines Denkmals fallen gelassen, nach Bologna und befahl ihm, statt seines toten Liegebildes in Marmor sein lebendiges Sitzbild in Bronzeguß für das Portal der dortigen Petroniuskirche auszuführen. Vollendet wurde dieses Werk nach zweijähriger Arbeit; 1508 wurde es mit großer Feierlichkeit enthüllt; aber es teilte das Schicksal aller Bronzearbeiten Michelangelos, vorzeitig unterzugehen.

In Rom übertrug Julius dem Schöpfer der „badenden Soldaten" 1508 das innerlich gewaltigste Denkmal der Freskomalerei, die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle des Vatikans (S. 225, 229, 235, 242 und 245), die, von machtvoller Einheitlichkeit des Gedankens und der Wirkung zusammengehalten, Buonarrotis Meisterschöpfung wurden (Taf. 36). Der Papst hatte wahrscheinlich recht daran getan, bei seinen Lebzeiten auf sein Grabmal zugunsten dieser einzigen Schöpfung zu verzichten, die bei der Einweihung der Kapelle am Allerheiligentage 1512 das Staunen Roms erregte. Michelangelo gliederte das flache Gewölbe zunächst durch eine Feldereinteilung, die sich einer nicht besonders folgerichtig durchgeführten Scheinarchitektur einfügte. Die Grundlage des Aufbaues bilden die mächtigen Steinthrone der Propheten und Sibyllen in den sphärischen Dreiecken der Übergangsrundung zwischen den senkrechten Wänden und dem flachen Deckenspiegel. Von den neun Feldern dieses Gewölbespiegels werden die fünf kleineren von sitzenden, aber mannigfach bewegten nackten Jünglingsgestalten eingefaßt, die Bronzeschilder aufhängen, um sie mit Eichenlaub, dem Sinnbilde der Rovere, zu schmücken. Die vier größeren Felder zwischen ihnen aber nehmen die ganze Breite des Spiegels ein. Die Darstellungen aller neun Felder sind der Schöpfungssage und der Geschichte Noahs entnommen. An den nach den Wänden gesenkten Teilen der Wölbung thronen die gewaltigen Gestalten der Propheten und Sibyllen. Die vier Eckzwickel stellen Judith und Holofernes, David und Goliath, die Erhöhung der Schlange und die Kreuzigung Hamans dar, wahre Meisterwerke zusammengehaltener Erzählweise in gegebenem, enggeschlossenem Rahmen. In den Stichkappen und in den Bogenfeldern über den Fenstern aber sind die Vorfahren Christi in volkstümlichen Familiengruppen veranschaulicht. Der geistige Zusammenhang der Bilder ist klar. Wir sehen das junge Menschengeschlecht in den Fesseln seiner Sünde, unter dem Banne seiner Bestrafung und in der Hoffnung auf seine Erlösung.



Abb. 189. Madonna. Gemälde von Michelangelo in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu S. 345.)

Jedes der neun Schöpfungsbilder besitzt, in der Breite betrachtet, seine eigene Perspektive. Ihre Darstellungen aber nehmen von den Noahbildern der (ehemaligen) Eingangsseite an, mit denen Michelangelo begann, bis zu den Schöpfungsakten der Altarseite, mit denen er schloß, an Größe der Gestalten, an Einfachheit und Übersichtlichkeit der Anordnung zu, ja





Taf. 36. Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom.

Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

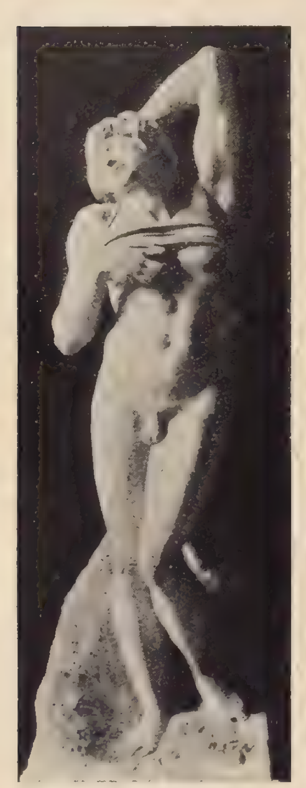


mit ihnen wachſen auch die ſchmucken Zierjünglinge neben ihnen, die Propheten und Sibyllen unter ihnen. Daß hierbei eine perſpektiviſche Abſicht des Meiſters für die überſichtliche Betrachtung des ganzen Gewölbes von der Eingangsſeite aus obwaltete, hat Juſti dargetan und Steinmann zugegeben. Richtig aber hat zuerſt Wölfflin beobachtet, daß die Mittelbilder und die Geſtalten, die ſie begleiten, in derſelben Richtung an Reichtum und Neuheit ihrer Bewegungsmotive, an Breite, Fülle und Weichheit ihrer maleriſchen Behandlung zunehmen, ſo daß die Weiterentwickelung Michelangelos in ſeinen eigenſten Gleiſen während dieſer Arbeit keinem Zweifel unterliegt. Von den neun Deckengemälden ſchließen die drei Noahdarſtellungen ſich noch ziemlich eng an den Stil der „badenden Soldaten“ an; im Übergang ſteht das machtvoll abgewogene Doppelbild des Sündenfalls und der Vertreibung. In der „Erſchaffung Evas“ zeigt die hingekauert daliegende Geſtalt Adams, hinter der Eva in breiter Fülle hervorwächſt, ſchon die neuartigen Wendungsmotive, die doch noch überzeugend durch die Lage bedingt ſind. Die Erſchaffung Adams iſt in gewaltigem Zuge ſo dargeſtellt, daß der heranſchwebende Allmächtige den erſten Menſchen, dem er mit befehlender Armbewegung den Zeigefinger entgegenſtreckt, wie durch magnetiſche Anziehungskraft vom Erdboden emporzieht. Die drei letzten Bilder aber ſtellen die erſten Schöpfungsakte nur durch erhabene Gebärden des im Weltall ſchwebenden Schöpfers dar. Mächtig tritt uns dann die Fülle unterſchiedlicher, mit weihevoller Schönheit verbundener Charakteriſtik in den geiſtig und körperlich bewegten Propheten und Sibyllen (Abb. 190), als Schmuckformen verſelbſtändigt treten uns die unausſprechlich mannigfaltigen kraftvollen Bewegungsmotive der herrlichen Deckenjünglinge entgegen. Man mag auch ihnen, wie den jugendlichen Atlantenpaaren, eine ſinnbildliche Bedeutung als Verkörperung der baukünſtleriſchen Kräfte des Stützens, Tragens, Haltens, Bindens und Krönens beilegen; aber es bleibt doch dabei, daß ſie zunächſt um ihrer ſelbſt



Abb. 190. Die delphiſche Sibylle von Michelangelos Decke der Sixtiniſchen Kapelle in Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

willen, um ihrer leiblichen Linienschönheit willen, anstatt der linearen oder pflanzlichen Rahmenverzierungen ihren Platz ausfüllen und dem großen Rhythmus dienen, der die ganze Decke beherrscht. Die Vorfahren des Heilandes in den Bogenfeldern über den Fenstern und den Stichkappen über ihnen aber verkörpern in ihrer sittenbildlichen Auffassung die Ruhe im Gegensatz zur Bewegungsfülle, das Menschliche im Gegensatz zu dem Übermenschlichen und Göttlichen an der Decke. Kirchlich gestimmt erscheint nichts an dieser Schöpfung; und doch ist sie ganz von der Hoheit und Heiligkeit jener Gottheit erfüllt, die die Menschen zu ihrem Bilde schuf.


Abb. 191. Michelangelos „Gefesselter Jüngling" vom Denkmal Julius' II. Marmorstandbild im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Als Julius II. gestorben war, machten seine Erben 1513 einen neuen Vertrag mit Michelangelo über die Wiederaufnahme der Arbeiten am Denkmal des Papstes, die A. E. Brinckmann neuerdings anschaulich geschildert hat. In großartigen Verhältnissen sollte sich der zweistöckige, reich mit Wandpfeilern und Nischen gegliederte Unterbau für den von vier sinnbildlichen Gestalten bewachten Sarkophag erheben. An den Pfeilern sollten gefesselte Gefangene stehen; in den Nischen sollten die Verkörperungen der eroberten Provinzen sich zu Füßen der Siegesgöttinnen oder Sieger winden. Unter den großen Sitzbildern des Obergeschosses werden Moses, Paulus und die sinnbildlichen weiblichen Gestalten des beschaulichen und des tätigen Lebens genannt. Dies Denkmal würde die künstlerische Gestaltungsart der Decke der Sixtinischen Kapelle in ihr eigenstes; plastisches Gebiet übertragen haben. Aber Leo X. zwang den Meister 1516, die Arbeit am Denkmal, das nach Michelangelos eigenem Ausdruck zur „Tragödie" seines Lebens wurde, zugunsten neuer Unternehmungen zu unterbrechen. Nur drei vollendete und vier unvollendete Marmorstatuen und eine halbfertige Gruppe zeugen von der Begeisterung, die Michelangelo dem Denkmal gewidmet hatte. Zwei der gefesselten Sklaven des Unterbaues, die nach Condivi als Sinnbilder der durch den Tod Julius' II. gefesselten Künste, nach Brockhaus als biblische Sinnbilder der Gefangenschaft des Menschen auf Erden gemeint waren, befinden sich im Louvre zu Paris. Der eine von ihnen, der herrliche, in seinen Fesseln stehend hinsiechende Jüngling, dessen Gesichtszüge wie die erschlaffenden Formen seines mächtigen nackten Leibes bereits die willenlose Ergebung in sein Schicksal widerspiegeln (Abb. 191), gehört zu den packendsten und empfindungsvollsten Schöpfungen des Meisters; doch auch der zweite, der noch hoffnungsvoll gen Himmel blickt, ist eine großartige Schöpfung echt michelangelischen Gepräges. Das erhaltene Hauptstück des Obergeschosses aber, der Moses, thront jetzt in der Mitte des erst 1545 vollendeten, zu einem zusammengeflickten Wandbau eingeschrumpften Denkmals in San Pietro in Vincoli zu Rom (Abb. 192). Im Begriff aufzuspringen und das abtrünnige Volk mit dem Donner seines Zornes zu zerschmettern, sitzt der Erwählte Gottes mit der Gesetzestafel da. Mit überquellendem geistigen und körperlichen Leben hat Michelangelo diese Gestalt ausgestattet, mit unerhörter Meisterschaft hat er sie dem Marmor abgerungen.

Mit Leo X. (1513—21) hatte Michelangelo kein Glück. Auch die mächtige Marmorschauseite, mit der er, zum ersten Male Baumeister, Brunelleschis Kirche San Lorenzo in

Florenz (S. 180) vollenden sollte, ist nie zur Ausführung gekommen. Sie war als Trägerin einer Fülle von Bildwerken in großzügiger Gliederung gedacht und wäre nach des Meisters eigenem Ausdruck „der Spiegel der Baukunst und der Bildhauerei" von ganz Italien geworden.

Als Bildner begann Michelangelo 1514 die Ausführung des mächtigen Marmor-Christus in Santa Maria sopra Minerva zu Rom, dessen milder, wohl durch Schülerhände bedingter Gesichtsausdruck der Wucht seiner körperlichen Erscheinung nicht recht entspricht.



Abb. 192. Michelangelos Moses vom Grabdenkmal Julius' II. in der Kirche San Pietro in Vincoli zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Seit 1520 beschäftigte Michelangelo eine neue Aufgabe im Dienste der Medici, die ihn unter Klemens VII. (1523—34) hauptsächlich in Anspruch nahm: die bauliche Ausführung und die bildnerische Ausschmückung der Grabkapelle der Medici, der sog. „Neuen Sakristei", bei San Lorenzo in Florenz. Auch hier entstand schließlich nur ein Auszug aus dem, was ursprünglich beabsichtigt und, wie Brockhaus, Gottschewsky, Brinckmann und Fritz Burger gezeigt haben, in immer veränderter Gestalt entworfen worden war. Schließlich wurden in der 1520—24 errichteten Kapelle, die Michelangelos erste ausgeführte Bauschöpfung war, leider nur die Grabmäler des jüngeren Giuliano de' Medici (Herzogs von Nemours, gest. 1516) und des jüngeren Lorenzo de' Medici (Herzogs von Urbino, gest. 1519) errichtet: einander gegenüber die dreifigurigen Wandgräber der thronenden Herzoge mit zwei sinnbildlichen Gestalten zu ihren Füßen; an der Schlußwand die unvollendete, eigenwillig belebte Madonna zwischen den von Schülerhänden ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus. In seiner Art, trotz aller Kritik, die sich daran zu üben liebt, ist es ein in sich vollendetes künstlerisches Ganzes von unerwartet einheitlicher und edler Gesamtwirkung. Die Kapelle bildet einen vierseitigen Raum mit überhöhter Hängekuppel. Die zweistöckige Gliederung der Wände mit korinthischen Pilastern und Giebelnischen wirkt noch klassisch, obgleich Michelangelo die Verhältnisse schon hier mit neuem Eigenleben erfüllte. In unauflöslichem Bunde mit der

Baukunst aber steht die Bildnerei der Kapelle. Die Wände hinter den Grabmälern wirken wie Bestandteile von diesen. Die Idealgestalten der beiden Herrscher thronen über ihren Sarkophagen in Wandnischen, die von Doppelpilastern eingefaßt sind. Unbedeckten Hauptes blickt Giuliano, der lauernd, mit dem Feldherrnstab auf den Knieen, dasitzt, zur Seite (Abb. 193). Mit dem Helm auf dem Haupte, das Kinn mit der Linken stützend, sitzt Lorenzo, „il pensoso", in Gedanken versunken da (Abb. 194). Wuchtiger und bewegter noch als sie aber erscheinen die nackten Gestalten der vier Tageszeiten, die auf den flachgewölbten Sarkophagdeckeln lagern: auch sie, wie Brockhaus gezeigt hat, kirchliche, schon in einer ambrosianischen Hymne verwertete, übrigens bereits in hellenistischen Gräbern vorgebildete Sinnbilder, auch sie ihrer künstlerischen Absicht nach aber zunächst nur Schmuckgestalten, die ihrer Linienwirkung wegen da sind. Vermöge seiner anatomischen Kenntnisse gelang es Michelangelo, gerade in diesen Gestalten die Bewegungsfähigkeit der Gliedmaßen bis zu ihrer äußersten Grenze auszunutzen und die mächtigen Leiber durch die Richtungsgegensätze ihrer Bewegungsmotive seelisch zu beleben. Aber wie wahr auch zugleich wirkt das müde Hinsinken im „Crepusculo", das schwere Erwachen in der „Aurora" zu Füßen Lorenzos, die tatkräftige Bewegung in dem unvollendeten „Tag" und die Bewußtlosigkeit des tiefen, aber nicht traumlosen Schlafes in der berühmten „Nacht" zu Füßen Giulianos. Und bei aller Beweglichkeit wie köstlich die Ruhe, mit der diese Gestalten sich hüben und drüben mit den Herrscherbildern zu klassischem Aufbau verbinden! Als Bildwerke Michelangelos von räumlich geschlossener Wucht ihrer starken Bewegung reihen sich hier der in sich zusammengekauerte Jüngling der Ermitage in Petersburg und der junge Mann des Bargello ein, der wohl eher als David, der nach seinem Stein, denn als Apollo, der nach seinem Pfeil greift, zu deuten ist. Welcher Abstand der Auffassung aber von jenem Jugend-David des Meisters zu dieser Verkörperung seines entwickelten Eigenstils! Frühestens dieser Zeit gehört auch die schwerlich fürs Juliusdenkmal bestimmt gewesene kühn aufgebaute Gruppe des „Sieges" im Bargello (Abb. 195) an, die ganz von Michelangelos Bewegungsdrang innerhalb streng kubischen Blockgefühls erfüllt ist: ein sieghaft schöner Jüngling, dem ein Alter sich unters Knie beugt. Als Tafelbild Michelangelos aus dieser



Abb. 193. Michelangelos Grabmal Giulianos de' Medici in San Lorenzo zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.



Taf. 37. Das Jüngste Gericht. Wandgemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

1. Senatorenpalast (Mitte) und Kapitolinisches Museum (links) auf dem Kapitol zu Rom.
Nach Photographie

2. Die Peterskirche in Rom (Ansicht von hinten).
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Zeit aber ist die Leda beglaubigt, die er 1529 in Tempera für den Herzog von Ferrara ausführte. Die beste Vorstellung von ihr geben uns ein Stich des Cornelis Bus, die niederländische Nachbildung in der Dresdener Galerie und ein Bild im Vorrat der Londoner Nationalgalerie, das freilich zu übermalt ist, um erkennen zu lassen, ob das Urbild darunter steckt. Jedenfalls war diese Leda eine nahe Verwandte der „Nacht" der Mediceerkapelle.

Pauls III. Regierungszeit (1534—49) umfaßt die letzte große künstlerische Tätigkeit Michelangelos, der nun nach Rom zurückkehrte, um es lebend nicht wieder zu verlassen. An dem Riesengemälde des Jüngsten Gerichtes, mit dem er die Altarwand der Sixtinischen Kapelle schmückte, arbeitete er bis 1541 (Taf. 37).


Abb. 194. Michelangelos Grabmal Lorenzos de' Medici. Nach Spemanns „Museum".

Unten zur Linken entsteigen die Toten ihren Gräbern, unten zur Rechten treibt der klassische Schattenfährmann Charon, wie in Dantes Gedicht, die armen Seelen mit Ruderschlägen aus seinem Nachen ans Ufer der Hölle. Auf den Wolken der oberen Mitte thront Christus, dessen Hoheit mehr durch die Macht seines Leibes und durch die Wucht seiner abwehrenden Gebärde als durch den Ausdruck seines Antlitzes versinnlicht wird. Seine großartig abwehrende Gebärde macht das Riesenbild zu einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes als Dies irae. Stürmisch, in dichten Scharen umringen den Heiland die Märtyrer. Links schweben die Erlösten, einander liebevoll mit emporziehend, gen Himmel. Rechts stürzen die Verdammten in wilden Knäueln zur Hölle hinab. Künstlerisch war es dem Meister gerade hier darum zu tun, eine Fülle majestätisch bewegter nackter Menschenleiber zu Gruppen von großartigster und doch aufs klarste gegliederter Massenwirkung zu vereinen. Wenn gerade hier die Masse der nackten Körper auch noch nicht als solche, sondern durch das ineinandergreifende Nebeneinander der einzelnen Prachtgestalten zur Geltung kommt, so weist sie doch bereits in die Aufgaben voraus, die ihr von der Barockkunst gestellt wurden; und gerade weil die meisten dieser Prachtgestalten frei in der Luft schweben, hat ihre Beweglichkeit hier keine anderen als die anatomischen Grenzen. Leider ist durch später hineingemalte Kleidungsstücke die ursprüngliche Wirkung des gewaltigen Gemäldes beeinträchtigt worden. Wer will mit dem Genius rechten? An Einwendungen gegen das Gemälde hat es niemals gefehlt; aber es ist und bleibt eine der erhabensten Schöpfungen, die Menschenhände erzeugt haben.

Michelangelos letzte Fresken (1542—50) sind die „Kreuzigung Petri" und die „Bekehrung Pauli" in der Cappella Paolina des Vatikans. Einzig in der wuchtigen Erfassung des dramatischen Augenblicks, der die Entfesselung leidenschaftlicher Bewegung im Himmel und

auf der Erde veranlaßt, ist besonders die „Bekehrung Pauli“. Die letzten plastischen Werke Michelangelos, wie die sicher unter Mitwirkung von Schülerhänden als Sinnbilder des beschaulichen und des tätigen Lebens ausgeführten Gestalten Rahels und Leas zu beiden Seiten des Moses in San Pietro in Vincoli zu Rom und wie die ganz von der selbstquälerischen Eigenart des gealterten Meisters erfüllten, unvollendeten Gruppen der Maria mit dem Leichnam Christi im Dom zu Florenz und im Palazzo Rondanini zu Rom, denen einige Forscher als dritte die jedenfalls später überarbeitete Pietà in Santa Rosalia zu Palestrina anreihen, verraten doch eine Abnahme der Spannkraft des Meisters, während die etwas früher entstandene typische Brutusbüste im Bargello noch zu seinen vollendeten Schöpfungen gehört.

Abb. 195. Michelangelos Marmorgruppe „Der Sieger“ vom Denkmal Julius' II. im Bargello zu Florenz. Nach Photographie. (Zu S. 350.)

Im übrigen entstammen der Spätzeit Michelangelos die meisterhaften mythologischen Zeichnungen in Windsor Castle, die er seinem Liebling Tommaso Cavalieri widmete, und die berühmte, nur in einer Kopie der Universitätssammlung zu Oxford erhaltene Zeichnung der Kreuzigung, die er seiner Freundin, der Dichterin Vittoria Colonna, schenkte. Die Sammlungen zu Windsor Castle und zu Oxford, denen sich die des British Museum, des Louvre, der Uffizien und des Museums zu Lille anreihen, sind überhaupt am reichsten an Handzeichnungen seiner Hand. Hauptsächlich aber beschäftigten Michelangelo jetzt die großen baulichen Unternehmungen, die keine eigenhändige Ausführung verlangten. Der unvergleichlichen Medici-Kapelle (S. 349) folgte seit 1523 die ebenfalls für Klemens VII. errichtete Biblioteca Laurenziana in Florenz, deren Treppenhaus (Abb. 196) mit seinen in die Wände eingelassenen Säulenpaaren, mit seinen Wandnischen, deren flache Rundgiebel von hermenartigen Pfeilern getragen werden, mit seiner dreiteiligen, ausgebauchten, nur in der Mittelflucht durch Balustraden geschützten, dem Raumbild unlöslich eingefügte Treppe als das Urbild aller Barockbauten gilt. Bei keiner seiner übrigen Bauschöpfungen war Michelangelo so frei wie bei dieser; und ebendeshalb wurde sie, wie Riegl gezeigt hat, zum Grundstein des Barockstils. Und doch, wie viel Empfindung für edle Formen und Verhältnisse spricht sich nicht nur in dem Hauptsaal der Bibliothek, sondern auch in dieser Vorhalle aus!

In Rom entwarf Michelangelo um 1538 den prächtigen neuen Kapitolsplatz mit dem getreppten Senatorenpalast im Grunde (Taf. 38, Abb. 1), dem Konservatorenpalast zur Rechten, dem Kapitolinischen Museum zur Linken des Nahenden, dem antiken Reiterstandbild Mark Aurels in der Mitte, wie er uns schon lange vor seiner Vollendung auf einem von Michaelis veröffentlichten Stiche von 1569 entgegentritt. Michelangelo selbst sah keines dieser Gebäude mehr sich erheben. Der Konservatorenpalast wurde erst 1564—68, der Senatorenpalast nach 1592, das Kapitolinische Museum gar erst 1644—55 nach den etwas veränderten Entwürfen des Meisters ausgeführt. Die leichte Schräge der Fluchtlinien der Seitenpaläste erzeugt mit der Stellung des Reiterstandbildes eine Betonung der Tiefenrichtung der Gesamtanlage, die der Folgezeit vorgreift. Eigenartig kraftvoll aber wirken die drei Bauten

zusammen. Bezeichnend sind die mächtigen, lisenenartigen Wandstreifen vorgelegten korinthischen Pilaster, die die beiden Hauptgeschosse aller drei Schauseiten zusammenfassen; bezeichnend sind die eigenartigen, mit neu ersonnenen Kapitellen geschmückten ionischen Säulen, die die Pfeiler der offenen Erdgeschoßhallen der beiden Seitengebäude begleiten; bezeichnend sind auch die flachrunden, mit Muscheln geschmückten Fenstergiebel; und überall entspricht die Kraft der vorspringenden Simse und Glieder der einheitlichen Grundempfindung des Meisters. Wuchtig



Abb. 196. Das Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

klassisch dagegen betätigte er sich seit 1547 am Bau des Palazzo Farnese in Rom, dessen mächtiges Hauptgesimse wie das Obergeschoß des Hofes Schöpfungen seiner Meisterhand sind. Alle diese Bauten aber stellte sein Entwurf zur Peterskirche in den Schatten.

Unter Bramante hatten schon Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo der Jüngere sich an dem Bau betätigt. Nach Bramantes Tod beschloß Leo X. auf Drängen der Geistlichkeit, die des Langhauses bedurfte, vom griechischen zum lateinischen Kreuz des Grundrisses zurückzukehren. Entwürfe dieser Art haben sich z. B. vom alten Giuliano da Sangallo (S. 186 und 371), von Peruzzi (S. 372) und von Rafael (S. 365) erhalten. Rafael trug jetzt den Sieg davon. Ihm wurde 1514 die Oberleitung des Baues übertragen. Als technische Leiter wurden ihm

zunächst Fra Giocondo (S. 256), der berühmte Veronese, und nochmals der alte Giuliano da Sangallo beigegeben. Dieser aber zog sich bald zurück. Nach Rafaels Tode erhielt Antonio da Sangallo der Jüngere (S. 372) die Oberleitung, und erst nach Antonios Tode wurde der große Michelangelo am 1. Januar 1547 zum Oberbaumeister der Peterskirche ernannt. Mit jugendlichem Feuereifer ging er an die Arbeit, kehrte zum strengen Zentralbau (Abb. 197) zurück und betonte, daß alle, die von Bramantes Plänen abwichen, sich von der Wahrheit entfernt hätten. Aber er vereinfachte den Grundriß, er verstärkte die Massen, er plante eine Fünfkuppelkirche mit vier niedrigeren Nebenkuppeln, von denen später nur zwei ausgeführt wurden, und er stattete die hoch emporstrebende Mittelkuppel, unter der die fensterreiche Trommel, wie über ihr die Laterne, von sechzehn kräftig vorspringenden Säulenpaaren umkränzt ist, mit einer Formenwucht und Formenschönheit aus, die eben nur dem Unnachahmlichen zu Gebote standen. Im Äußeren plante er, wie es an der Rückseite ausgeführt ist (Taf. 38, Abb. 2), eine mächtige, einheitliche Pilastergliederung mit einem Attikageschoß darüber, vorn aber eine großartige Säulenvorhalle. Es wäre ein plastisch gestaltetes, großartig organisches Baugebilde geworden. Erst das Ende des Jahrhunderts sah die Vollendung der Kuppel; im übrigen aber kam später alles anders. Jedenfalls gehört Michelangelos Anteil an der Peterskirche trotz barocker Einzelheiten in seiner in sich geschlossenen Großzügigkeit noch durchaus der klassischen Hochrenaissance an. Um so deutlicher gehen seine letzten Bauten in den Barockstil über. Sein Umbau der römischen Diokletiansthermen zur Kirche Santa Maria degli Angeli (1563) ist freilich in einem Neubau des 18. Jahrhunderts aufgegangen. Das barockeste Bauwerk Michelangelos ist das Pius-Tor, die Porta Pia in Rom, deren Bau 1564 begann. Die innere Seite trägt schon durchbrochene Giebel zur Schau; die Umrisse des ganzen Baues bewegen sich in neuen Bahnen; aber selbst Burckhardts Cicerone meint: „Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Notwendigkeit scheint.“ Als Michelangelo 1564 starb, fühlte die Mitwelt, daß das Licht der großen Kunst erlosch. Die Nachwelt aber hat sich jahrhundertelang in dem Bemühen abgerungen, seine höchst persönliche Kunstsprache zu verbreiten und zu verallgemeinern.

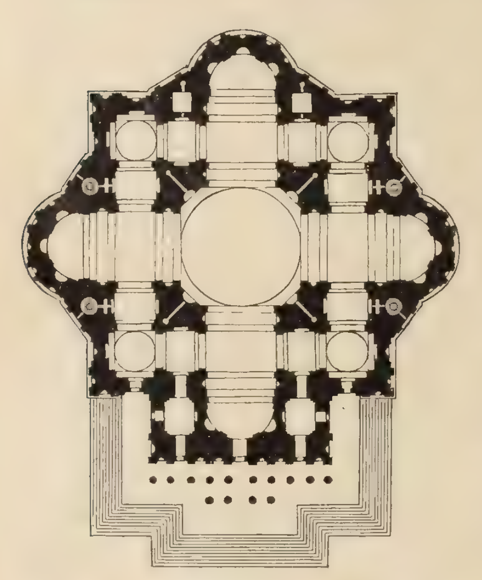


Abb. 197. Michelangelos Plan der Peterskirche in Rom. Nach H. v. Geymüller, „Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom“.

Jünger als Leonardo, noch etwas älter als Michelangelo, aber lange nicht von der weltumfassenden Bedeutung dieser Meister schließt Fra Bartolommeo sich hier an, den wir schon wegen seines Einflusses auf Rafael zu den Mitbegründern der klassischen Kunst des 16. Jahrhunderts rechnen müssen. Bartolommeo del Fattore, vertraulich Baccio della Porta, als Dominikanermönch Fra Bartolommeo genannt (1472—1517), war ausschließlich Maler. Als solcher aber gehörte er zu den Vollendern der neuen Richtung. In allen seinen Stilwandlungen, die sich an das Auftreten Leonardos und Michelangelos in Florenz (1501—05), an seine Reise nach Venedig (1508), vielleicht auch an eine Romfahrt (1514)

knüpfen, ist er stets der ernste, durch die Lehre und den Martertod seines Freundes Savonarola (1498) gefeite und geweihte, durch seinen Eintritt ins Kloster San Marco zu Florenz (1500) allen Erdeneitelkeiten entrückte Gottesstreiter geblieben, der, ein Fiesole seiner Zeit (S. 217), keinen anderen Ehrgeiz kannte, als den Herrschern und Heiligen des christlichen Himmels in würdiger, reifer Menschengestalt eine bleibende Stätte in den Kirchen seiner toskanischen Heimat zu bereiten. Reife, reine Schönheitslinien umfließen seine naturwahren, kraftvollen Gestalten; ein ruhiges, heiliges Feuer flammt aus den dunklen Augen seiner vornehm geschnittenen Köpfe; das Ruhe spendende pyramidale Dreieck beherrscht seine Gruppen. Durch die Betonung der kräftigen Färbung und der Gegensätze von Licht und Schatten aber, auf die die Anordnung seiner reifsten Bilder berechnet ist, wirkte er in Florenz nach dem Fortzug Leonardos geradezu bahnbrechend in koloristischer Beziehung. Sein Lehrer war Cosimo Rosselli (S. 229) gewesen. Von seinen Mitschülern bei diesem trat besonders Mariotto Albertinelli (1474—1515) in ein Freundschafts-, Abhängigkeits- und Genossenschaftsverhältnis zu ihm, das mit Unterbrechungen bis 1512 fortgesetzt wurde.

Das Hauptwerk der Frühzeit Fra Bartolommeos ist das große Fresko des Jüngsten Gerichtes, das aus Santa Maria nuova in die Uffizien zu Florenz verpflanzt worden ist. Nur die obere Hälfte des Bildes (1499) rührt von Bartolommeo her; die untere Hälfte ließ er Albertinelli ausführen, als er 1500 ins Kloster eintrat. Wie einfach geht es doch noch auf diesem Weltgericht zu, wenn man es mit Michelangelos Riesenwerk (S. 351) vergleicht, und doch, wie weit übertrifft es bereits die Gepflogenheiten des 15. Jahrhunderts! Der Halbkreis der auf Wolken sitzenden Apostel, über denen der Heiland, von Seraphimköpfen umflattert, mit erhobener Rechten thront, ist nach innen in rhythmischem Linienflusse vertieft; und die großzügigen Apostelgestalten sind paarweise in formale und geistige Beziehungen zueinander gesetzt.

In seinen ersten Klosterjahren wagte Fra Bartolommeo die Fülle der Gesichte, die ihm zuteil ward, nur in zarte Federzeichnungen zu bannen, deren meiste in den Uffizien erhalten sind. Auf Zureden seines Priors aber kehrte er 1504 zur Malerei zurück. Seine damalige Art kennzeichnet seine Vision des hl. Bernhard in der Akademie zu Florenz: in scharfer Profilstellung stehen Maria und der Heilige einander gegenüber; ruhig wallen ihre Gewänder; an Leonardo erinnert der Duft der Landschaftsferne. Bartolommeos Stilwandlung infolge seiner venezianischen Reise kennzeichnen seine Altarbilder der zwischen zwei Heiligen thronenden Maria im Martinsdom und die Erscheinung Gott-Vaters über zwei heiligen Frauen im Museum zu Lucca. Schon die Nacktheit ihrer Englein, schon die weichere Rundung ihrer Gestalten, schon das satte Gold ihrer Farbenglut unterscheidet diese Bilder von seinen früheren Schöpfungen. Bezeichnend für Fra Bartolommeos Weiterbildung im florentinischen Sinn aber sind einige von strengstem Raumgefühl beherrschte Altarblätter, die die Landschaftsgründe zugunsten eines kirchlichen Nischenbaues aufgeben, vor dem schwebende Englein die Vorhänge eines Baldachins über dem Haupte der thronenden Gottesmutter zurückschlagen. Der strengen Linienperspektive dieser Bilder entspricht die folgerichtige Schärfe des von einer Seite einfallenden, malerisch verwerteten Lichtes. Hauptwerke dieser Art befinden sich in der Kathedrale von Besançon, im Louvre zu Paris, in der Markuskirche und im Palazzo Pitti zu Florenz.

Die letzte Stilwandlung des Meisters, die zu einer noch plastischeren Durchbildung der einzelnen Gestalten, aber auch zu einer deutlicheren Verselbständigung ihrer Bewegungsmotive im Sinne der römischen Schule führte, spricht sich z. B. in seiner seelenvollen, figurenreichen Madonna della Misericordia der Pinakothek zu Lucca (Abb. 198), in seinem hl. Markus des

Palazzo Pitti, aber auch in seiner schönen heiligen Familie des römischen Palazzo Corsini (Nationalgalerie) aus. Eigenartig durch die ruhige Macht ihrer Gestalten wirkt die Darbringung im Tempel von 1516 im Wiener Hofmuseum. Wunderbar ergreifend in seiner rhythmischen, doch innerlich freien Gebärdensprache erscheint der Auferstandene zwischen den Evangelisten im Palazzo Pitti. Packend angeordnet und innig beseelt aber ist die Beweinung Christi derselben Sammlung. Zwei Apostel, die ein Schüler des Meisters hinzugefügt hatte, „um das Gleichgewicht der Gruppe herzustellen", sind glücklicherweise wieder entfernt worden. Gerade wegen der freien Einheitlichkeit seiner Anordnung und Stimmung hat dieses Werk sich bis heute seine werbende Kraft bewahrt. Als Maler hat Fra Bartolommeo redlich das seine zur Vereinheitlichung von Zeichnung und Farbe, von Form und Inhalt beigetragen.



Abb. 198. Fra Bartolommeos Madonna della Misericordia in der Pinakothek zu Lucca. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu S. 355.)

Raffaello Santi (1483—1520) ist der volkstümlichste aller neueren Künstler. In den weitesten Kreisen der kunstliebenden Menschheit gelten seine Schöpfungen, trotz des Widerspruchs, den anders veranlagte Künstler und Kenner von Zeit zu Zeit dagegen erheben, für den Inbegriff aller künstlerischen Vollendung; und die vergleichende Kunstgeschichte wird wenigstens zugeben, daß die eigenhändigen Werke seiner reifen Zeit, in denen Natur- und Schönheitsgefühl untrennbar verschmolzen sind, zu den reinsten und edelsten Kunstschöpfungen aller

Zeiten zählen. Rafael war nicht, wie Michelangelo, von mächtigem künstlerischen Eigenwillen beseelt. Anfangs entwickelte er sich im engsten Anschluß an seine Lehrer und Vorgänger. Kaum aber hatte er sich selbst gefunden, so nötigte ihn eine Fülle von Aufträgen, Schülerarbeiten, zu denen er manchmal nur die Entwürfe geliefert, als seine Werke gelten zu lassen. Erstaunlich bleibt trotzdem die Fülle eigenhändiger Meisterwerke, die seinem nur siebenunddreißigjährigen Erdenwallen entsprossen.



Abb. 199. Rafaels „Sposalizio" in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu S. 359.)

Zum Baumeister entwickelte Rafael sich erst spät im Anschluß an Bramante und Peruzzi. Als Bildhauer kommt er, obgleich er einige Marmor- und Bronzewerke entwarf, kaum in Betracht. Die Malerei war sein ursprünglicher und eigentlicher Beruf.

Daß der junge Rafael bis zum Tode (1494) seines Vaters Giovanni Santi (S. 241) dessen Schüler in Urbino war, versteht sich von selbst. Daß er dann, wie zuerst Morelli angenommen, jetzt, trotz Fischels immerhin beachtenswertem Widerspruch, fast allgemein, auch von Venturi, zugegeben wird, in die Werkstatt des Timoteo Viti (della Vite) überging (S. 274), der sich 1495 in Urbino niederließ, ist durchaus wahrscheinlich. Daß aber Rafaels Jugendentwickelung, wie Gronau gezeigt, Venturi bestätigt hat, vermutlich auch durch einen

Hauptschüler seines Vaters und Werkstattsgenossen Vitis, Vangelista di Andrea di Meleto, mit dem er 1500 gemeinsam einen Altar in Città di Castello zu malen hatte, bedingt war, widerspricht dieser Auffassung nicht. Vasari, an den Fischel sich hält, nennt nur Pietro Perugino (S. 244) als Rafaels Lehrer. Erst 1499, nachdem Pietro Perugino nach Perugia zurückgekehrt war, wo seine Arbeiten im Cambio (S. 245) sich bis 1507 hinzogen, wird er in die Werkstatt dieses Meisters eingetreten sein, dem er nun ein begeisterter Jünger wurde. Im Herbst 1504 zog Rafael nach Florenz, ohne seine Tätigkeit in Perugia völlig aufzugeben; 1508 aber berief Julius II. ihn nach Rom, das nun seine Heimat wurde. Diese Einwirkungen erklären zur Genüge, daß sich in den Frühwerken Rafaels Anklänge an Viti neben Anklängen an Perugino finden, während er nach 1501 völlig ins Fahrwasser Peruginos geriet, aus dem er sich erst, seit er 1504 in Florenz Werke Leonardos, Fra Bartolommeos und Michelangelos gesehen, allmählich herausarbeitete.

Die Frage nach den erhaltenen Jugendwerken Rafaels ist durch Erörterungen Venturis und Entdeckungen Fischels in ein neues Licht getreten. Venturi hat die ansprechende Vermutung begründet, daß der junge Rafael Perugino schon während der ersten Hälfte des Jahres 1500 bei seinen Arbeiten im Cambio zu Perugia geholfen (S. 246) und von den allegorischen Gestalten der linken Wand die prächtige, frischer und wahrer als die übrigen dreinblickende „Tapferkeit" gemalt habe. Fischel aber hat Bruchstücke des verloren geglaubten Bildes wiederentdeckt, das Rafael, wie urkundlich feststeht, seit Ende 1500 mit Vangelista di Meleto für die Kirche Sant' Agostino in Città di Castello gemalt hatte. Das Bild stellte die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino durch Gottvater, Maria und den hl. Augustinus dar. Die Zeichnung zu dem ganzen Bilde, auf dem Rafaels Art, sich Haltung und Stellung der heiligen Gestalten im Entwurfe zunächst durch unbekleidete oder kaum bekleidete jugendliche Modelle zu vergegenwärtigen, äußerst lehrreich hervortritt, gehört dem Musée Wicar zu Lille. Bruchstücke des zerschnittenen Bildes befinden sich in Neapel und in Brescia. Gerade in diesem Bilde sind neben Anklängen an Perugino deutliche Erinnerungen an Timoteo zu erkennen. Die Mitarbeit Vangelistas aber tritt in der Kirchenfahne des Museums zu Città di Castello hervor, die die beiden jungen Meister damals gemeinsam für diese Stadt ausführten. Auf der einen Seite stellt sie die hl. Dreieinigkeit, auf der anderen die Erschaffung der Eva dar. Wie hier Vangelistas, meint man dort Rafaels Hand zu erkennen. Von den kleinen, durch Zeichnungen Rafaels beglaubigten Bildern seiner Hand aber gehört die feine, sinnbildlich-poetische Darstellung des „Traumes des Ritters" in London, ihrem halb timoteischen, halb peruginischen Charakter entsprechend, doch wohl schon dieser Zeit an.

An der Spitze der völlig peruginisch wirkenden Bilder Rafaels von 1501 bis 1503, in die sich nur manchmal als Erinnerung an Timoteos Vermittelung ein Anklang an Francia (S. 274) einmischt, steht die 1503 vollendete Kreuzigung aus den Sammlungen Dudley und Mond in London, die wie eine zusammengezogene Wiederholung von Peruginos schönem Gemälde in Santa Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz (S. 245) wirkt. Die beiden Sockelbilder aus der Legende des hl. Hieronymus bei Cook in Richmond und in Lissabon hat Gronau als ehemalige Bestandteile dieses Altarwerks erkannt. Die berühmte, 1502 bei Perugino bestellte, von diesem aber Rafael überwiesene Krönung Marias der vatikanischen Galerie geht in der körperlichen Durchbildung und der unterschiedlichen Charakterisierung der einzelnen Gestalten bereits über Perugino hinaus. Unten umstehen die 12 Apostel noch in ziemlich gleicher Kopfhöhe den leeren Steinsarg und blicken ohne allzu tiefe Erregung gen Himmel, wo der bartlose Heiland seiner neben ihm auf Wolken thronenden Mutter die Krone aufs Haupt setzt.

Auch in den erzählenden Sockelbildern ist alles doch schon geschlossener zusammengefaßt als bei Perugino. Das bedeutendste dieser Jugendwerke Rafaels in Peruginos Art aber ist die köstliche, reife „Vermählung Marias", das klassische „Sposalizio" in der Brera (Abb. 199), dessen Verhältnis zu der nahe verwandten Darstellung in Caen, seit Berenson nachgewiesen, daß diese nicht von Perugino selbst herrührt, jedenfalls nicht als Nachahmung aufgefaßt werden darf. Das Bild Rafaels ist wahrscheinlich sogar vor jenem entstanden. Die symmetrische Darstellung der Vermählung Josephs und Marias im Vordergrunde eines großen Platzes, in dessen Hintergrunde sich, noch durch einen Zwischenraum von der gleichen Kopfhöhe der Hauptgruppe und ihrer Begleiter getrennt, ein Renaissancetempel erhebt, geht immerhin auf Peruginos „Schlüsselübergabe" (S. 245) in der Sixtinischen Kapelle zurück. Aber die stille Schönheit aller Dargestellten, die ruhige Geschlossenheit der Anordnung und die satte Glut der Färbung, die das Bild auszeichnen, sind Rafaels eigenstes Eigentum.



Abb. 200. Der hl. Georg. Ölgemälde Rafaels in der Ermitage zu Petersburg. Nach Photographie von A. Braun u. Cie. in Dornach. (Zu S. 360.)

Ob Vasari recht mit seiner an zwei Stellen wiederholten Behauptung hat, daß Rafael um 1502 seinem Mitschüler Pinturicchio Zeichnungen zu dessen Fresken in der Dombibliothek zu Siena (S. 248) geliefert habe, ist bestritten. Morellis Gründe dagegen sind fast allgemein anerkannt worden, so noch 1913 von Fischel, während Panofsky 1914 wieder für die Überlieferung Vasaris eintrat, die in der Tat zu bestimmt ist, um einfach abgewiesen werden zu können. In den ausgeführten Fresken ist Rafaels Hand allerdings nirgends zu bemerken. Teilweise im Zusammenhang mit dieser Frage pflegte früher die Frage nach dem Urheber des „venezianischen Skizzenbuches" in der Akademie zu Venedig erörtert zu werden. Die Frage verliert aber ihre Bedeutung, wenn wir nach Venturis überzeugenden Ausführungen anerkennen, daß die umbrischen Handzeichnungen, die es enthält, zwar alle von derselben späteren Hand gezeichnet, aber nur Nachzeichnungen nach verschiedenen umbrischen Meistern sind.

Als kleinere Werke der peruginischen Zeit Rafaels sind hier zunächst seine Madonnenbilder in Berlin, die Madonna zwischen den Heiligen Franz und Hieronymus und die lesende Madonna Solly zu nennen, denen sich die schönen Jünglingshalbfiguren des hl. Sebastian (nach anderen von Spagna) in Bergamo und des segnenden Erstandenen in Brescia anreihen. In Rafaels Bildern dieser Art ist die Körperlichkeit ausgeglichener, ist der Ausdruck weniger schmachtend, aber nicht weniger innerlich als bei Perugino. Alles wirkt gesünder und überzeugender.

Schon nachdem er in Florenz gewesen, hatte Rafael nach Venturi dann an der rechten Wand des Hauptsaales des Cambio in Perugia (vgl. S. 358) noch die großartigen Gestalten der Propheten und Sibyllen gemalt, die man bis vor kurzem Perugino selber zuschrieb. Selbst Fischel hat Venturis Entdeckung nicht widersprochen. In Florenz wirkten zunächst Masaccio und Donatello, Leonardo und Fra Bartolommeo auf den jungen Urbinaten ein. Von neuartig wuchtigem Leben erfüllt ist das kleine Bild des mit gezücktem Schwert auf den Drachen niedersausenden Erzengels Michael im Louvre, ganz von antikem Schönheitsgefühl getragen aber wirkt das frische, althellenistischen Darstellungen nachgebildete kleine Bild der drei Grazien in Chantilly. Als kleines Madonnenbild schließt sich dann hier die schon von Fra Bartolommeos Farbenkraft durchglühte lesende Madonna Conestabile in Petersburg an. Fra Bartolommeos „Jüngstem Gericht" (S. 355) aber folgt Rafaels visionäres Fresko von 1505 in San Severo zu Perugia nicht nur in der Darstellung des herrlichen Heiligenhalbkreises auf den Wolken, sondern auch in der Haltung und in der Anordnung des Gewandes des in der Mitte thronenden Heilands. Den unteren Teil des Bildes vollendete der alte Perugino. Einem Relief Donatellos schließt sich Rafaels lebensvoller kleiner Ritter Georg mit eingelegter Lanze in Petersburg (Abb. 200) an, dem der freier umrissene kleine Ritter Georg mit geschwungenem Schwerte im Louvre wohl erst folgt. Den Einfluß Leonardos aber verraten Rafaels frühe, noch mit landschaftlichem Grunde ausgestattete Bildnisse eines Ehepaares im Palazzo Pitti, die, wenn Davidsohn auch dargetan hat, daß sie nicht Angelo Doni und seine Gattin Maddalena (Abb. 201) darstellen, doch sichere Jugendwerke des Meisters sind. Setzt seine Federzeichnung im Louvre zu dem weiblichen Bildnis doch auch offensichtlich Leonardos Mona Lisa (S. 339) voraus. Leonardos weiches Helldunkel spiegelt sich aber auch in Rafaels sprechendem Bildnis der „Donna Gravida" im Palazzo Pitti und in seinem wundervoll reinen, schwärmerisch dreinblikkenden Selbstbildnis der Uffizien wider, das zu seinen empfindungsvollsten Schöpfungen gehört.



Abb. 201. Rafaels Bildnis der „Maddalena Doni" (?) im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Photographie.

Auf gleichem Boden erwuchsen Rafaels Madonnen und „heilige Familien", die berühmten Idealschöpfungen seiner florentinischen Zeit. Den häuslichen, manchmal sogar hausbackenen älteren florentinischen Madonnen sah er ihre schlichte irdische Mütterlichkeit ab; aber er erhob sie in sein eigenes Schönheitsreich, in dem Himmlisches und Irdisches sich vermählen. Wie streng noch steht die feierliche Madonna del Granduca des Palazzo Pitti (um 1505) vor schwarzem Grunde, wie zärtlich drückt die Madonna Tempi der Münchener Pinakothek (um 1503) vor lichtem Himmel ihr Kind an sich, wie lebhaft bewegt sitzt die lesende Madonna Colonna des Berliner Museums (um 1507), deren Knabe ungeduldig nach ihrer Brust greift, vor der heiteren Landschaft. Umfangreicher werden die Madonnenbilder, die den kleinen Johannes als Spielgefährten zulassen. Durch Leonardos Felsenmadonna (S. 337) eingegeben, erscheinen die anmutigen Bilder dieser Art, die Maria in ganzer Gestalt, meist in pyramidalem Aufbau mit den Knaben, in eine reiche, im Vordergrunde noch mit Einzelblumen ausgestattete Landschaft setzen, als freie Schöpfungen einer neuen Zeit. Die Madonna

Terranuova in Berlin (um 1503) steht am Anfang dieser Entwickelung. Die „Madonna im Grünen" (Abb. 202) im Wiener Hofmuseum (um 1505), die „Madonna mit dem Stieglitz" in den Uffizien (um 1506) und die „Schöne Gärtnerin" im Louvre (um 1507), denen sich im Übergang zur römischen Zeit des Meisters die Madonna Alba der Ermitage (um 1508) anreiht, sind die vollgültigen Hauptbilder dieser Art. Zur heiligen Familie werden die Madonnenbilder durch die Gegenwart Josephs. Heitere Idyllen bilden z. B. die Familie unter dem Palmbaum im Bridgewater House zu London und die liebenswürdige kleine heilige Familie mit dem Lamm im Madrider Museum, deren Hauptmotiv, der Versuch des Jesusknaben, auf dem Lamme zu reiten, aus Leonardos Karton der hl. Anna (S. 340) herübergenommen ist. Von einzelnen Heiligengestalten gehört die vollschöne, in ruhiger Verzücktheit gen Himmel blickende hl. Katharina der Londoner Nationalgalerie (um 1507) hierher.



Abb. 202. Rafaels „Madonna im Grünen" im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Die größeren florentinischen Altarwerke Rafaels weisen schon durch den Baldachin, unter dem ihre Madonnen zwischen Heiligen thronen, auf Schöpfungen Fra Bartolommeos (S. 355) zurück. Noch halbwegs umbrisch empfunden ist dabei das Altarwerk bei Mr. Pierpont Morgan in Neuyork. Flüssiger gemalt und in den Einzelgestalten persönlicher durchgebildet, aber noch umbrisch beseelt, erscheint die Madonna Ansidei in London, die thronende Maria zwischen dem Täufer und dem hl. Nikolaus. Auch die erst später von Schülerhänden vollendete, aber in dieser Zeit begonnene „Madonna del Baldacchino" im Palazzo Pitti gehört hierher.

Was Rafael schon jetzt von Michelangelo gelernt hatte, aber zeigt sein letztes florentinisches

Gemälde, die große Grablegung Christi der Galerie Borghese in Rom. Die körperliche Anstrengung der Männer, die den toten Heiland links zum Felsengrabe tragen, kommt schärfer zum Ausdruck als die Seelenpein der Beteiligten. Das Bewegungsmotiv der rechts am Boden sitzenden Frau, die Maria auffängt, ist durch Michelangelos Madonnengemälde der Uffizien (S. 346) eingegeben. Den typischen Köpfen fehlt die Wärme vollen Eigenlebens. Das Bild ist mehr durchdacht als durchempfunden. Rafael empfand eben anders als Michelangelo.

In Rom harrten die höchsten Aufgaben des 25jährigen Meisters. Julius II. übertrug ihm die Ausschmückung von drei Zimmern (Stanzen) des Vatikans. Während Michelangelo die Decke der Sixtinischen Kapelle schuf, schmückte Rafael (1508—10) das mittlere jener Zimmer, die „Stanza della Segnatura", mit den unsterblichen Freskogemälden, in denen sein eigenster, auf reinem Gleichgewicht von Wahrheit und Schönheit fußender Monumentalstil hervortrat. An den vier Wänden und Gewölbekappen wurden in sinnbildlichen Gemälden die vier weltbeherrschenden Geistesmächte der Theologie, der Philosophie, der Jurisprudenz und der Poesie veranschaulicht. Von den vier thronenden Frauengestalten der Gewölbekappen, die diese Mächte ewiggültig verkörpern, hat sich besonders die hehre Flügelgestalt der Poesie (Abb. 203) dem Gedächtnis der Nachwelt unauslöschlich eingeprägt. Von den vier Zwickelgemälden, die die gleichen Vorstellungen durch überlieferte Geschehnisse erläutern, zeigt das Bild des Sündenfalles (Taf. 39) den Meister zum erstenmal in freiester Beherrschung des Nackten und seiner Bewegungsmotive. Die vier großen Wandgemälde aber, in die alte und junge Ausleger nur allzuviel hineingeheimnist haben, sind zu großartigen sinnbildlich-geschichtlichen Versammlungsdarstellungen geworden. Die Theologie wird durch die himmlische Herrlichkeit versinnlicht, die sich in ruhiger Majestät auf Wolken ausbreitet, während die unten auf weiter, offener Terrasse versammelten Vertreter der irdischen Kirche sich noch in lebhaftem Meinungsaustausch (Disputà; Taf. 40) befinden. Der Wolkenhalbkreis, auf dem die Vertreter des Patriarchen- und Heiligenhimmels zu beiden Seiten der heiligen Dreieinigkeit thronen, ist eine erweiterte und vertiefte Neugestaltung von Rafaels ähnlicher Schöpfung in Perugia (S. 360). Wie aber unten in der Erdenversammlung die beiden durch den Tisch mit der Monstranz getrennten Hälften einander in äußerlich freiester, innerlich strengster Symmetrie entsprechen, wie die rhythmische Linienbewegung sich mit mächtigem Raumgefühl nicht nur von links nach rechts, sondern auch in die Tiefe hinein entwickelt, wie jede Einzelgestalt mit der höchsten Schönheit ausgestattet und künstlerisch doch nur dazu da ist, ihren Platz auszufüllen, alles das erschien damals neu und einzig und ist bis auf den heutigen Tag vorbildlich geblieben. Das gegenüberliegende Bild der Philosophie, das unter dem Namen der „Schule von Athen" bekannt ist, verlegt die Festversammlung der Philosophen, in deren Mitte Platon und Aristoteles ragen, in einen majestätischen, an das Innere der Peterskirche Bramantes erinnernden, vielleicht unter dessen Mitwirkung entworfenen Prachtraum, der die Zusammenfassung der beiden Hälften der Versammlung übernimmt. Die Einzelgruppen sind hier noch freier gegeneinander abgewogen als dort; aber die Gesetze der Raumgliederung durch Schönheitslinien, die, wie Reim und Rhythmus mit den bezeichnendsten Worten, mit den natürlichen Umrissen der Gestalten zusammenfallen, beherrschen auch hier das Gesamtbild. Die beiden anderen Wände legten dem Künstler durch die Fenster, von denen sie durchbrochen werden, einen neuen Zwang auf. Wunderbar kunstvoll aber hat Rafael in dem heiteren Gemälde des Parnaß, der die Poesie veranschaulicht, aus der Not eine Tugend gemacht, die strengere Darstellung der Rechtswissenschaft jedoch in drei Handlungen zerlegt, deren



Taf. 39. Rafaels „Sündenfall“ an der Decke der Stanza della Segnatura im Vatikan zu Rom.

Nach einer Originalkopie von Karl Otto in Rom.



Einzelgestalten mit ihren zeitgenössischen Bildnisköpfen unmittelbar dem Leben entlehnt sind. Wie wirkungsvoll die satte Farbengebung in allen Bildern dieses Gemaches der herrschenden Linienführung dienstbar gemacht worden, hat Waldmann ihr nachgerechnet.

Am nächsten Zimmer, der „Stanza d'Eliodoro“, arbeitete Rafael von 1512 bis 1514. Hier trat dramatische Wucht an die Stelle der epischen Ruhe der Stanza della Segnatura. Hier sollten wunderbare Eingriffe des Himmels zur Erhaltung der Kirche als Sinnbilder der Siege Julius' II. mit dem Schwerte und mit den Geisteswaffen dargestellt werden. Die vier Hauptbilder veranschaulichen die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, die Zurückweisung Attilas durch Leo den Großen, die Bekehrung eines zweifelnden Priesters zur Transsubstantiationslehre bei der Messe von Bolsena und die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnisse. Da galt es, wenigstens in den beiden ersten Bildern, mit äußerst bewegten Menschen- und Pferdegestalten, ja schon mit massigen, gegeneinander an- und voneinander abprallenden Gruppen dramatisch zu erzählen. In dem Bilde der Vertreibung Heliodors (Taf. 41), auf dem rechts der Eindringling durch den himmlischen Reiter aus dem Tempel vertrieben wird, links aber Julius II. selbst noch in seinem Tragsessel als Zuschauer, ja gewissermaßen als Anstifter erscheint, setzt sogar schon jene bewegte Gruppen- und Linienbildung ein, die, weil sie uns von ihrer Notwendigkeit nicht unmittelbar überzeugt, von Forschern wie Strzygowski für das „Werden des Barocks“ erklärt wird. Eine gleiche Weiterentwickelung wie in der zeichnerischen Bewegung spricht sich auch bereits in der malerischen Licht- und Farbenbehandlung dieses Bildes aus. Der Tempel des Heliodorbildes ist von einem so zersplitterten Zwielicht erfüllt, wie es damals in der italienischen Wandmalerei noch nicht dargestellt worden war. Die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, in der die Anordnung sich wunderbar natürlich dem durch das hineinragende Fenster durchbrochenen Bogenfeldraum



Abb. 203. Rafaels „Poesie“ an der Decke der Stanza della Segnatura im Vatikan zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

anpaßt, aber ist bereits ein wirkliches Nachtstück, in dem drei verschiedene Lichtquellen gegeneinanderwirken. Völlig eigenhändig ist Rafael schon in diesem Zimmer nicht mehr fertig geworden. Die Hand des venezianischen Bellinischülers Sebastiano del Piombo (S. 388), der sich seit 1511 in Rom an Rafael anschloß, meint Wackernagel namentlich in der bildnisartigen Schweizerwache auf der „Messe von Bolsena" zu erkennen. Der Hand Giulio Romanos, des römischen Hauptschülers Rafaels, glaubt Berenson fast das ganze Bild der Befreiung Petri zuweisen zu sollen. Vor allem aber veranschaulichen uns die Bilder dieser beiden ersten „vatikanischen Stanzen" doch Rafaels eigene Weiterentwickelung. Sie bleiben das Hauptdenkmal der klassischen Wandmalerei Rafaels.

Dieselbe Entwickelung wie diese beiden Freskenfolgen Rafaels spiegeln auch die Einzelbilder seiner ersten römischen Zeit wider. Als Wandbild gehört nur noch der Prophet Jesaias in Sant' Agostino zu Rom hierher, eine Gestalt, die offensichtlich von Michelangelos Propheten abstammt. Unter Rafaels Tafelbildern aber treten jetzt Bildnisse, Madonnenbilder und Altarblätter von selbständiger Kraft hervor. Das Bildnis Julius' II. (um 1510), das den großen Papst in rotsamtenem Schulterkragen tiefgründig sinnend in seinem Sessel zeigt, ist in zwei Ausführungen erhalten, von denen die eine die Uffizien, die andere den Palazzo Pitti schmückt. Wir halten mit Burckhardts Cicerone das Uffizienbild für das ursprüngliche, das Pittibild gerade wegen seiner malerischen Vorzüge eher für eine Wiederholung von venezianischer Hand. Werden doch auch andere berühmte, früher Rafael zugeschriebene Bildnisse dieses Zeitraums, von denen die angebliche „Fornarina" der Uffizien und der berühmte „Violinspieler" bei Alphons Rothschild in Paris genannt seien, heute fast allgemein Sebastiano del Piombo gegeben. Das feine Bildnis eines Jünglings im Pardelfell beim Fürsten Czartoryski in Krakau dagegen, das namhafte Kenner demselben Meister gaben, wird neuerdings überzeugender Rafael selbst zurückgegeben. Das Uffizienbild Julius' II. gehört seiner Auffassung, Anordnung und Pinselführung nach zu den ersten ganz freien Bildnisschöpfungen der neuen Zeit.

Von den Madonnen der ersten römischen Zeit Rafaels wird die feine Madonna Esterhazy in Budapest im wesentlichen als eigenhändig anerkannt, wogegen man in Bildern wie der Madonna Aldobrandini (Abb. 204) in London und der „Madonna mit dem Schleier" im Louvre schon Schülerhände beteiligt glaubt. Jedenfalls zeigt die Londoner Madonna deutlich die Weiterentwickelung zu größerer Freiheit, Rundung und Beweglichkeit der Formensprache.

Die beiden großen, im wesentlichen eigenhändigen Altarblätter Rafaels aus dieser Zeit sind die „Madonna di Fuligno" in der vatikanischen und die „Madonna mit dem Fisch" in der Madrider Galerie. Die Madonna di Fuligno (um 1513) ist ein Visionsbild von seltener Kraft der realistischen Durchführung und überirdischer Beseelung. Auf Wolken thront Maria mit dem lebhaften Christuskinde im Lichtkreis von Englein. Auf der Erde in leuchtender Landschaft kniet links der hl. Franz, hinter dem Johannes der Täufer gen Himmel weist, kniet rechts der Stifter Sigismondo Conti, den der hl. Hieronymus der Jungfrau empfiehlt. Die Anordnung in kühnen Richtungsgegensätzen, die eindringliche, glutfarbige Malweise und der Ausdruck tiefster Glaubensinbrunst in den Heiligenköpfen wie im Antlitz des großartigsten aller Stifterbildnisse reihen dieses Bild den wegweisenden Pinselschöpfungen der Hochrenaissance an. Ruhiger wirkt die wohlabgewogene „Madonna mit dem Fisch", d. h. mit dem Engel und Tobias. Aber auch dieses Bild erscheint durch die Großartigkeit seiner Charaktere und die Breite seines Vortrags als ein Hauptwerk der neuen Art Rafaels. Daß auch an ihm bereits ein Schüler mitgeholfen, tut ihm nur wenig Abbruch.



Taf. 40. Rafaels „Disputa“. Wandgemälde der Stanza della Segnatura im Vatikan zu Rom.

Nach Photographie von R. Moscioni in Rom.



Taf. 41. Rafaels „Vertreibung Heliodors“. Wandgemälde der Stanza d'Eliodoro im Vatikan zu Rom.

Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Leo X. (1513—21) hatte noch Größeres mit Rafael vor als mit Michelangelo. Aber er rechnete nicht mit den Grenzen der Kräfte eines einzelnen. Hatte er ihm schon 1514 den Weiterbau der Peterskirche übertragen (S. 353), so ernannte er ihn im folgenden Jahre noch zum Oberleiter aller altrömischen Ausgrabungen in der Stadt und ihrer Umgebung (S. 328—329). Dazu sollte Rafael noch die letzte jener drei vatikanischen „Stanzen", den an diese angrenzenden großen Saal und die „Loggien" des zweiten Stockwerkes des Damasushofes (S. 330) mit Fresken schmücken, ja die Vorlagen für die Wandbehänge schaffen, mit denen der untere Teil der Wände der Sixtinischen Kapelle geschmückt werden sollte. Andere Aufträge folgten. War es ein Wunder, daß der Meister jetzt nur noch selten dazu kam, ein Gemälde eigenhändig auszuführen? In der Tat traten jetzt die Schüler, die er sich herangezogen hatte, traten, wie Dollmayr dargetan, besonders Giovanni Francesco Penni, „il Fattore" (S. 366/7 und 388), und Giulio Romano (S. 373 und 388, 389), die sich in die Hauptarbeit teilten, ihr Erbe an; und von ihnen rührt oft genug nicht nur die Ausführung mit dem Pinsel, sondern schon die Herstellung der Kartons der späteren rafaelischen Fresken her. Seine Zeichnungen für den Kupferstich aber, den er, durch den Erfolg Dürers angeregt, auch in Italien neu beleben wollte, überließ Rafael seinem Schüler Marc Antonio Raimondi (S. 391) zum Stechen.



Abb. 204. Madonna Aldobrandini. Ölgemälde Rafaels in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Als **Baukünstler** hatte Rafael sich, wie Ermers gezeigt hat, schon längst in den Hintergründen seiner Gemälde offenbart. Aber auch als ausführender Baumeister war er schon gleich nach seiner Ankunft in Rom aufgetreten. Seine kleine Kuppelkirche Sant' Eligio (1509) und seine Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo zu Rom schließen sich den klassischen Schöpfungen Bramantes an. Selbständiger ist die köstliche Villa Chigi, jetzt Farnesina, am Tiber, die seit Geymüllers freilich nicht allgemein anerkannten Ausführungen nicht mehr Peruzzi, sondern Rafael zugeschrieben wird: ein vornehmer zweistöckiger Flügelbau, der in beiden Stockwerken durch dorische Pilaster gegliedert, darüber durch einen Girlandenfries bekrönt wird. Von Rafaels Entwurf für die Peterskirche, der dem Zentralbau wieder ein Langhaus angliederte, ist kaum etwas ausgeführt worden. Sein erhaltener Palazzo Vidoni in Rom schließt sich mit seinem Rustika-Erdgeschoß und seinem durch dorische Halbsäulenpaare geschmückten Obergeschoß den letzten Bauten Bramantes an. Eigene Wege ging Rafael aber in seiner nur in Stichen erhaltenen Fassade des Palazzo Branconi, dessen Erdgeschoß mit toskanischen Halbsäulen, dessen Obergeschosse nur durch Giebelfenster und einen Girlandenfries geschmückt waren. Der Wechsel flachrunder und dreieckiger Fenstergiebel, der anfangs verspottet wurde, obgleich er schon in der altrömischen Kunst vorgebildet war (Bd. 1, S. 474 und 476), wiederholt sich über den Fenstern des schlichten Palazzo Pandolfini in Florenz, dessen einfach edle Verhältnisse Rafaels persönliches Schönheitsgefühl am klarsten verkörpern. Herrlich in ihrer reichen Anlage und vornehm in ihren Verhältnissen ist aber auch, wie Theodor Hofmann gezeigt hat, Rafaels von Giulio Romano weitergeführte Villa Madama (1515) bei Rom, deren erhaltene mittlere Dreibogenhalle zu den Wundern der Baukunst gehört.

Als Bildhauer hat Rafael sich kaum selbst versucht; doch werden ihm die Entwürfe zu dem von Lorenzetto (S. 378) in Marmor ausgeführten Jonas und zu dem Bronzerelief des Heilands und der Samariterin, beide in Santa Maria del Popolo in Rom, zugeschrieben.

Dann die letzten großen Freskounternehmungen Rafaels! In der dritten „Stanze" des Vatikans (1514—17) ließ Leo X. die Taten seiner Namensvorgänger verewigen. Nach dem gestaltenreichen Bilde des Borgobrandes, den Leo IV. durch das Zeichen des Kreuzes bändigte, pflegt man das Zimmer als „Stanza dell' Incendio" zu bezeichnen. Seine drei übrigen Hauptbilder stellen den Selbstreinigungseid Leos III., dessen Krönung Karls des Großen und den Seesieg Leos IV. über die Sarazenen dar. In diesen Bildern tritt eine Auflösung der Handlung in Einzelmotive hervor, die mit ausgesprochener Tiefenwirkung großzügig wieder zusammengefaßt werden, während die Einzelgruppen und Einzelgestalten absichtlich der hellenistisch-römischen Formensprache angenähert werden. In dem Zeremonienbilde des Reinigungseides beginnt die ruhige Gestaltenreihung schon einförmig zu wirken, während auf dem Krönungsbilde schräg bildeinwärts strebende Reihungen schon im Übergang zur Darstellungsweise der Folgezeit stehen. Eigenhändig hat Rafael hier kaum noch etwas ausgeführt. Die Deckenbilder, die Rafael unberührt ließ, rühren noch von seinem Lehrer Perugino her.

Die Fresken des Konstantinsaales hinter den drei rafaelischen Stanzen veranschaulichen die Gründung der christlichen Kirche durch Konstantin den Großen. Das Hauptbild, die Maxentiusschlacht, ist im Anschluß an Leonardos Schlacht bei Anghiari (S. 340) das Vorbild vieler späteren Reiterschlachtdarstellungen geworden. Rafael hat vielleicht keinen Strich mehr für diesen Saal gezeichnet, sondern nur die Einteilung mit seinen Schülern Giulio Romano und Penni besprochen, die die Arbeit erst nach Rafaels Tod in Angriff nahmen. Das Bild der Schenkung Konstantins hat Raffaello dal Colle (um 1490—1566) ausgeführt. In ihren gespreizten Bewegungen und kalten Tönen machen die Bilder denn auch durchaus nicht mehr den Eindruck rafaelischer Kunst.

Viel mehr hat Rafael persönlich auch nicht für die Ausschmückung jener „Loggien" des Vatikans (1507—19) getan. Die 52 Hauptbilder aus dem Alten und Neuen Testament, die als Rafaels „Bilderbibel" bezeichnet zu werden pflegen, füllen die Kappen der 13 Kreuzgewölbe. Die Pfeiler und Wandpilaster der Arkaden sind aufs reichste mit jenen „Grottesken" geschmückt, wie sie schon Pinturicchio (S. 248) den unterirdischen „Grotten" versunkener altrömischer Bauten entlehnt hatte. Durch erneute Ausgrabungen, z. B. in den Titusthermen, erhielten sie jetzt erneute Geltung. Aber frei und geistvoll wurden diese Dekorationselemente mit ihren zarten, reich von mannigfaltigem Getier belebten Blatt- und Blütenranken, mit ihren Schmuckschildchen und Zierbildchen, ihren Vasen, Kandelabern und Rosetten, ihren Greifen, Satyrn, Tritonen und menschlichen Zierfiguren in Malerei und Stuckrelief selbstschöpferisch zu einem farbigen Verzierungssystem zusammengefügt, das Jahrhunderte beherrschte. Der Künstler, der diese Neuschöpfung unter Rafaels Augen vornahm, war Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der sich, in Norditalien erzogen, um 1517 in Rom dem Urbinaten gesellte. Udine, der von Haus aus Tier- und Landschaftsmaler war, trat auch an den Bibelbildern der Gewölbekappen überall mit für die landschaftlichen Gründe und die Tiere ein. Im übrigen aber rühren die rein gezeichneten 36 Deckenbilder der ersten neun Joche nach Dollmayr im wesentlichen von Giovanni Francesco Penni (um 1480 bis um 1528) her, während die des zehnten und die meisten des elften Joches von dem Florentiner Perino del Vaga (1499—1547) ausgeführt wurden, der jetzt in den Kreis der Rafaelschule eintrat. Immerhin haben die biblischen Geschichten in diesen



Taf. 42. Galatea. Fresko Rafaels in der Villa Farnesina zu Rom.

Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris



Taf. 43. Rafaels Sixtinische Madonna in der Gemäldegalerie zu Dresden.

Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

verhältnismäßig kleinen Deckenbildern doch unter Rafaels Verantwortung und unter den Augen des Meisters die Fassung erhalten, in der sie sich der Mit- und Nachwelt eingeprägt haben.

Am unmittelbarsten spiegeln die antiken „Grotesken" der Titusthermen sich jedoch in den anmutigen mythologischen Gemälden des vatikanischen Badezimmers des Kardinals Bibbiena wider, an deren Ausführung Rafael wieder Giulio Romano neben Penni beteiligte. Auf christlichem Boden aber stehen wieder die berühmten „rafaelischen Tapeten", die gewebten Wandbehänge für die Sixtinische Kapelle. Die zehn farbigen, in Brüssel gewebten Teppiche, die zehn Vorgänge aus dem Leben der Apostel verbildlichen, wurden 1519 in der Kapelle aufgehängt, später verbannt, dann in der „Galleria degli Arazzi" des Vatikans wieder vereinigt. Die mächtigen Kartons zu sieben dieser Darstellungen, die dem Victoria und Albert-Museum in London gehören, wurden, wenn man auch einige Mitarbeit von Schülern zugab, als die Hauptschöpfungen des letzten „großen" Stils unseres Meisters gefeiert, bis Dollmayr nachzuweisen suchte, daß sie im wesentlichen als Arbeiten Pennis anzusehen seien. Wie dem auch sei, jedenfalls ist es Rafaels Geist, der aus der schlichten, klaren Wucht der bildlichen Erzählungsweise, aus der stilvollen Größe der edlen Liniensprache, aus der Wahrheit und Tiefe der geistigen Ausdrucksweise dieser einzigen Schöpfungen zu uns spricht.

Wie meisterhaft Rafael in dieser Zeit al fresco malte, wenn er selbst den Pinsel zur Hand nahm, zeigen seine vollschönen Sibyllen über der Cappella Chigi in Santa Maria della Pace zu Rom (1514), zeigt noch deutlicher aber seine bezaubernde Meergöttin Galatea im Erdgeschoßsaal der Villa Farnesina (Taf. 42). Von Tritonen, Nereiden und Seekentauren begleitet, fährt die liebeheischende Göttin auf ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen übers Meer. Kleine Liebesgötter zielen auf sie. Das Nackte ist plastisch gesehen, aber malerisch behandelt. Die Antike ist wieder Fleisch und Blut geworden. Sicher hätte Rafael sich selbst in dieser Richtung noch übertroffen, wenn er die vielgepriesenen Darstellungen aus der Geschichte Amors und Psyches (1516—17) am Gewölbespiegel, in den Stichkappen und Deckenzwickeln der benachbarten großen Halle derselben Villa eigenhändig ausgeführt hätte. Alle Felder dieser Decke wurden von Udine mit prachtvollen Fruchtschnüren umrahmt. Die beiden Langfelder des Mittelspiegels stellen das Göttergericht über Amor und Psyche und das Hochzeitsmahl der Wiedervereinigten wie auf ausgespannten Teppichen dar. Auch die Zwickel- und Stichkappenbilder entwickeln sich raumlos auf blauem Grunde. Um so plastischer treten die überlebensgroßen Gestalten und Gruppen hervor. Wie anschaulich wird im Zwickel der östlichen Schmalseite der Zorn der Liebesgöttin dargestellt, wie machtvoll schwingt gegenüber Merkur der Götterbote sich heran, um Psyche zu verhaften! Die 14 Stichkappen schildern, wie R. Förster gezeigt hat, mehr beiläufig den Triumph Amors über die Götter. Daß Rafael an der großartigen, einfachen, inhaltlich und dekorativ gleich überzeugenden Gesamtanordnung so wenig Anteil gehabt haben sollte, wie Dollmayr annimmt, ist schwer zuzugeben. Daß er sich an der Ausführung, die wieder Giulio Romano und Penni zufiel, gar nicht mehr beteiligte, ist allgemein anerkannt. Die Formensprache erscheint hier überall gröber, die Farbensprache härter, als in Rafaels Sinne lag. Und doch! daß jener berückende Zauber, über den nur Rafael verfügte, über die Gesamtdarstellung ausgegossen ist, hat man von jeher empfunden.

Auch von den zahlreichen Ölgemälden, die unter Leo X. aus Rafaels Werkstätte als dessen Schöpfungen hervorgingen, wurden die meisten von Giovanni Francesco Penni oder Giulio Romano nach mehr oder weniger ausführlichen Angaben oder Entwürfen des Meisters ausgeführt. Die Mitwelt war von der packenden Neuheit und Natürlichkeit der Kompositionen

und ihrer malerischen Behandlung so geblendet, daß sie den Unterschied kaum bemerkte. Die Nachwelt hat gerade hier zu unterscheiden und zu sichten versucht. Von größeren Schöpfungen gehört die gepriesene, als „Spasimo di Sicilia" bekannte Kreuztragung in Madrid hierher, in der sich ein Einfluß der Kupferstiche Schongauers (S. 88) und der Holzschnitte Dürers ausspricht. Die Ausführung dieses Bildes und der „Heimsuchung" in Madrid scheint von Penni herzurühren. Von den „heiligen Familien" dieser Zeit Rafaels hat Penni um 1514 die schon etwas absichtlich bewegte „Madonna dell' Impannata" im Palazzo Pitti ausgeführt; Penni und Giulio Romano haben an der wirkungsvollen großen heiligen Familie Franz' I. von 1518 im Louvre gearbeitet; im wesentlichen von Giulio ausgeführt sind die heilige Familie mit der Wiege (um 1515, „La Perla") und die heilige Familie unter der Eiche in Madrid, der große hl. Michael (1518) und die hl. Margareta im Louvre. Auch an dem reizvollen Bilde der Johanna von Aragonien im Louvre, an deren Kopf Rafael selbst mitgearbeitet hat, wird Giulio Romano das meiste getan haben.

Wirklich fesseln uns jedoch nur noch die letzten eigenhändigen Ölgemälde Rafaels. Vor allen Dingen seine letzten Bildnisse zeigen sein nahes Verhältnis zur Natur. Gerade sie offenbaren in ihrer einfach großen Anordnung, in ihrer Rückkehr von landschaftlichen zu einfarbigen Gründen, in der schlichten Breite ihrer Helldunkelmalerei und in der überlegenen Durchgeistigung der Charaktere aber auch alle Fortschritte, die die Bildniskunst gemacht hatte. Schlichte Halbfigurenbilder dieser Art sind Rafaels „Donna Velata", das Urbild seiner Sixtinischen Madonna, im Palazzo Pitti, das wunderbare, malerisch und seelisch gleich ausdrucksvolle Bildnis des berühmten Hofmannes Baldassare Castiglione im Louvre, das prächtige, malerisch aufgefaßte Bildnis des Giuliano de' Medici bei Herrn Huldschinski in Berlin und das vornehme Kardinalsbildnis der Madrider Galerie, das sich Rafaels reifsten Pinselschöpfungen anreiht. Aber auch die Eigenhändigkeit des Bildnisses der kaum bekleideten „Fornarina" im Palazzo Barberini zu Rom, das Rafael mit seinem Namen bezeichnet hat, wird schwerlich mit Recht bestritten. Eine Neuerung bringt das Bildnis des schielenden Gelehrten Inghirami bei Mrs. Gardener in Boston: das sinnende Emporblicken während des Schreibens bedeutet eine Augenblickshandlung. Noch altertümlich angeordnet ist das Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero und Beazzano im Palazzo Doria zu Rom; aber in der Erfassung der Persönlichkeiten und der malerischen Flüssigkeit des Vortrags steht auch dieses Bild auf dem neuen Boden. Endlich das berühmte Gruppenbild des Palazzo Pitti, das Papst Leo X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici darstellt (Abb. 205). Die Gruppe ist großartig zusammengefügt. Die Charaktere treten überzeugend hervor. Das Beiwerk, wie die Tischglocke, ist nordisch-realistisch durchgeführt. Die ganze malerische Behandlung, an der Giulio Romano teilhaben mag, ist stofflich so eindringend, wie man es in Rom noch nicht gesehen hatte.

Auch die letzten eigenhändigen religiösen Tafelbilder Rafaels gehören zu seinen vollkommensten Werken. Von den schlichteren Madonnenbildern gehört namentlich die berühmte „Madonna della Sedia" im Palazzo Pitti (um 1516) hierher, seine am reinsten ausgeglichene Darstellung der liebend dasitzenden Mutter, die ihr Kind an sich drückt, während der Spielgefährte anbetend naht. Das bunte Kopftuch und das farbige Brusttuch der einfachen schönen Römerin heben sich wirksam vom schwarzen Grunde ab. Im schönsten Linienfluß ist die Gruppe ins Rund gesetzt. In den edlen Zügen der jungen Frau werden Reinheit und Liebe von selbst zur Heiligkeit. Dann die letzten großen Tafelbilder des Meisters, die alle visionäre Verzücktheit von klassischer Ruhe getragen veranschaulichen. Zwischen 1513 und 1516 entstand

das Altarblatt der zwischen vier Heiligen stehenden hl. Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna. In den gesenkten Händen hält die Heilige die Orgel. Verklärt blickt sie zum Himmel empor, in dem Englein musizieren. Die Anordnung ist trotz der Bewegungsgegensätze, die die Einzelgestalten beleben, noch streng symmetrisch. Die malerische Behandlung ist kräftig, wenngleich noch etwas hart. Das andächtige Lauschen aber wird feierlich stimmungsvoll veranschaulicht.

Dann folgte das Hochaltarbild für San Sisto in Piacenza, die „Sixtinische Madonna", der Stolz der Dresdener Galerie, das größte Wunder rafaelischer Kunst (Taf. 43). Sachlich betrachtet, ist das Bild, über das der Verfasser dieses Buches sich an anderen Stellen eingehend ausgesprochen hat, ein Altarbild wie alle anderen. Es stellt Maria mit dem Kinde zwischen den Schutzheiligen der Kirche dar, für die es bestimmt war. Als Ort ist der wirkliche, von Wolken durchzogene, von Licht durchflossene Himmel gedacht. Die Himmelskönigin, die den nackten Knaben im Arme hält, schwebt, auf Wolken stehend, heran und herab. Auf den Wolken kniet links, andächtig emporschauend, der Papst Sixtus II., kniet rechts, mit demütig gesenktem Blicke, die hl. Barbara. Zwei reizende Engelknäblein stützen sich, entzückt emporblickend, vorn auf den Altarrand, auf den auch der Papst seine Tiara niedergelegt hat. Der lichtgetränkte Himmel ist mit duftig verschwimmenden Englein- und Seraphimköpfen gefüllt. Alle Bewegungen, die sich zu einem unvergleichlichen Linienrhythmus vereinigen, sind durch das ruhigste Gleichgewicht gebändigt und geadelt. Neu ist, daß Maria und ihr Knabe, ohne sich äußerlich umeinander zu kümmern, fast von vorn gesehen, geradeaus blicken. Daß sie, ganz von ihrer göttlichen Sendung erfüllt, den Blick mehr nach innen als nach außen kehren, ist zuzugeben. Gleichwohl aber hat der Beschauer das Gefühl, daß sie ihn anblicken, daß sie seinetwegen herabschweben; und hoheitvollere Blicke als diese, in denen das ganze Erlösungsgeheimnis sich widerspiegelt, hat die Hand eines irdischen Malers niemals wiedergegeben. Neu ist aber auch die flüssige, breite malerische Behandlung, neu die ganze lichtdurchflossene Farbensprache des einzigen Bildes. In voller Freiheit, wenn auch innerhalb der Grenzen des Zeitstils, beherrscht Rafael hier



Abb. 205. Rafaels Gruppenbildnis Papst Leos X. und der Seinen im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

alle Ausdrucks- und Darstellungsmittel; und es bleibt dabei, daß seine Madonna mit dem hl. Sixtus zu den wenigen schlechthin vollkommenen Kunstwerken gehört, die die Erde trägt.

Rafaels letztes eigenhändiges Gemälde war die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, jetzt in der vatikanischen Galerie. Aber nur erst den oberen Teil des Bildes, der die Verklärung auf dem Berge in seherischer Auffassung, in reifer, duftiger Malweise darstellt, hatte er ausgeführt, als der Tod ihm den Pinsel aus der Hand nahm. Den unteren Teil, der das vergebliche Bemühen der Apostel schildert, ohne den Heiland einen besessenen Knaben zu heilen, vollendeten Schülerhände, unter denen die Giulio Romanos hervortritt. Hier nimmt die Anordnung mit schiefgestellten Achsen, wie Strzygowski gezeigt hat, Probleme der barocken Folgezeit voraus. Man sieht, daß Rafael weit davon entfernt war, sich mit Errungenem zu begnügen, sondern sich immer neue Ziele steckte und zu immer höheren Flügen erhob. Trotz ihrer willigen Aufnahme fremder Errungenschaften tragen alle eigenhändigen Schöpfungen Rafaels ein durchaus persönliches Gepräge, in dem Wahrheit und Schönheit unauflöslich verbunden sind; und wenn dieses persönlichste Eigentum Rafaels nach ihm auch zum Gemeingut der Kunst geworden und bis zum Überdruß verallgemeinert worden ist, so war es damals doch neu und wirkte so hinreißend, wie vor zweitausend Jahren der reine Stil des Phidias.

B. Die mittelitalienische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Mit den Bauten Bramantes und Michelangelos haben wir den Anfang und das Ende der mittelitalienischen Hochrenaissance-Baukunst bereits kennengelernt, die neuerdings von Willich zusammenfassend behandelt wird. Ihre Entwickelung und Entfaltung nahm aber auch unabhängig von diesen größten der großen Baumeister ihren natürlichen Verlauf. Die räumliche Größe der Bauwerke der in Rom erblühten Hochrenaissance führte von selbst zu einer Verstärkung der Mauern und Stützen, zu einer Bevorzugung der Kuppeln, Tonnengewölbe und Pfeiler, aber auch zu einer Kräftigung und Vereinfachung aller Einzelformen. In der Wandgliederung ersetzten weit vorspringende Halbsäulen die flachen Pilaster der Frührenaissance; und Hand in Hand damit ging eine reinere Anwendung der antiken Formensprache, die teils durch ein besseres Verständnis des altrömischen Bauschriftstellers Vitruvius (Bd. 1, S. 469, 471), dem zu Ehren 1542 eine „vitruvianische Akademie" in Rom gegründet wurde, teils durch erneute Ausgrabungen und Nachmessungen der Überreste der alten Römerbauten bedingt wurde. Hand in Hand damit ging aber auch ein neues, ein reineres Gefühl für Ebenmaß und Rhythmus der Gliederungen, für einen auf Naturgesetzen beruhenden Adel der Verhältnisse, die, wie der „goldene Schnitt", im menschlichen Körper vorgebildet sind oder, wie die Wiederholung mathematisch ähnlicher Grundformen in verschiedener Größe neben- oder ineinander, durch geometrische Konstruktionen, wie die von Thiersch, nachweisbar sind.

Im Kirchenbau herrschte in der kurzen Blütezeit der Zentral- und Kuppelbau, der gleichzeitig in Konstantinopel (Bd. 2, S. 453) mit neuem Leben erfüllt wurde. Der Palastbau aber wurde immer noch durch den Hof, dessen Säulen sich in Pfeiler mit Halbsäulen verwandelten, und durch die Fassade beherrscht, die anfangs durch kräftig vorspringende, oft verdoppelte Halbsäulen noch energischer gegliedert wurde als bisher, bald aber das ganze Scheingerüst der Säulenarchitektur abwarf, um nur durch die Verhältnisse der einzelnen Stockwerke zueinander und die Verteilung der Fenster, Nischen und Türen in ihnen zu wirken. Die Fenster, Türen und Nischen aber wurden oft von Halbsäulchen oder Pilastern eingefaßt und darüber mit flachen Dreieck- oder Halbrundgiebeln bedeckt. Unter den Säulenordnungen wurde

die toskanisch- oder römisch-dorische (die griechisch-dorische kannte man nicht) mit Fußstücken und Halsringen vorübergehend den anderen vorgezogen, wodurch das Blattwerk sich dann, von Halbkränzen im Friesschmuck abgesehen, der architektonischen Zierkunst so gut wie völlig entzog. Alles war ruhiges Gleichgewicht und maßvolle Schönheit.

Wie Bramante war der kaum minder bedeutende Giuliano da Sangallo (1445, nach anderen erst 1451—1516) aus der Frührenaissance, der seine ersten Schöpfungen angehören (S. 186), hervorgewachsen. Wie Bramante aber ging auch Giuliano in Rom, den Anforderungen der Zeit und des Ortes nachgebend, zur Hochrenaissance über. Schon seine Stellung beim Bau der Peterskirche (S. 353) und sein nahes Verhältnis zu Michelangelo beweisen, was seine zahlreichen, von Fabriczy untersuchten, im Palazzo Barberini zu Rom, in der Stadtbibliothek zu Siena und in den Uffizien zu Florenz befindlichen Handzeichnungen bestätigen, daß er den Übergang zur Hochrenaissance aus sich heraus mitmachte. Zahlreiche altrömische Gebäude hatte er gezeichnet und eine Reihe niemals ausgeführter Entwürfe zu Prachtbauten, wie zum Palast Medici in Rom und zur Kirchenfassade San Lorenzo in Florenz, geschaffen. Redtenbacher sagt sogar, Giuliano sei von der Frührenaissance mit Überspringung der Hochrenaissance sofort zur Spätrenaissance übergegangen. Doch ist die Einschiebung eines Spätrenaissancestils zwischen der Hochrenaissance und dem Barock, wenigstens für Rom, von den jüngeren Forschern aufgegeben worden. Sicher nur bis zur Hochrenaissanee aber kam sein Bruder Antonio da Sangallo der Ältere (1455, nach anderen 1461—1534), dessen vornehme, im Erdgeschoß von außen und innen dorisch gehaltene Kreuzkuppelkirche San Biagio zu Montepulciano (1518—37; Abb. 206) eine freiere Wiederholung der Carceri-Madonna Giulianos zu Prato (S. 186) ist. Die vier Arme des griechischen Kreuzes des Grundrisses springen kräftiger heraus. In die vorderen durch sie gebildeten Winkel sind wohlgestaltete, vom Baukörper getrennte Türme gestellt, von denen nur der zur Linken ausgeführt worden ist. Die drei unteren, vierseitigen Turmgeschosse zeigen die klassische Folge der dorischen, ionischen und korinthischen Ordnung. Antonio da Sangallos edler, korinthisch gehaltener Langbau der Annunziatakirche zu Arezzo kennzeichnet den Übergang vom Säulenbau zum Pfeilerbau. Sein weltlicher Hauptbau ist das Stadthaus zu Monte Sansavino mit seinem kräftigen Rustika-Erdgeschoß unter dem streng und edel mit dorischen Pilastern gegliederten Obergeschoß. Als dritter Mitschöpfer der Hochrenaissance ist der berühmte Bildhauer Andrea Sansovino zu nennen (1460—1529), der, als Baumeister ein Schüler Giulianos, zu Ende des 15. Jahrhunderts die florentinische Frührenaissance nach Portugal trug (S. 310), zur beginnenden Hochrenaissancezeit seine Vaterstadt Monte Sansavino mit korinthischen und ionischen Hallen schmückte, nach 1511 in Rom für den Kardinal Antonio del Monte den klassisch schlichten,



Abb. 206. Die Kirche San Biagio zu Montepulciano. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

nur im Obergeschoß etwas reicher geschmückten Palast vor der Porta del Popolo schuf, schließlich aber zum Weiterbau und zur bildnerischen Ausschmückung (S. 377) des Domes nach Loreto berufen wurde, dessen Kuppel Giuliano da Sangallo 1500 gewölbt hatte.

Keiner dieser Meister konnte sich mit Bramante vergleichen, dessen römische Spätkunst in Mittelitalien lebendig weiterwirkte. Bramantes eigentliche Schüler waren zumeist seine Gehilfen oder Nachfolger am Bau der Peterskirche. Allen voran war Rafael zu nennen (S. 353). Dann folgte der bedeutende, auch als Maler bekannte Sienese Baldassare Peruzzi (1481 bis 1537), der freilich selbständig in Rom die antiken Bauten nachgezeichnet und nachgemessen hatte, aber im engsten Anschluß an Bramante z. B. seinen Entwurf für die Peterskirche schuf, der die Säulenumgänge der Kreuzarmrundungen betonte. Peruzzis großartigste eigene Baupläne, die in den Uffizien liegen, sind leider nicht zur Ausführung gekommen. Unter seinen ausgeführten Bauten sind besonders Paläste und Landhäuser in Siena, Bologna und Rom zu nennen. Bezeichnet Vasari ihn doch auch als Baumeister der Villa Farnesina (S. 365), an deren Innenausstattung er jedenfalls beteiligt war. Seine ganze Bedeutung spricht aus seinem Palazzo Massimi alle Colonne (1535) zu Rom. Wunderbar schmiegt die gerundete Außenseite dieses Bauwerkes sich der Krümmung einer engen Gasse an; köstlich entspricht dem Inneren dieser Rundung die zierliche Vorhalle mit ihren malerischen Nischenschlüssen und ihren ungleichen Säulenzwischenräumen; einzig ist der Prachthof mit seiner von geradem Gebälk bedeckten dorischen Säulenhalle, über der sich eine ionische Laube erhebt; Redtenbacher nannte ihn den schönsten Hof der Renaissance (Abb. 207). Überall zeigt sich die klassische Schulung, aber auch der selbständige, gegebenen Bedingungen frei entsprechende Sinn des Meisters.

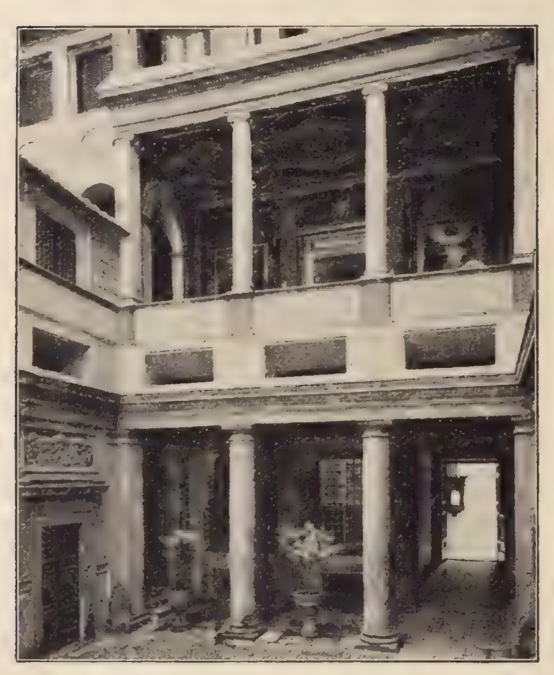


Abb. 207. Peruzzis Hof des Palazzo Massimi alle Colonne in Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Wirklicher Schüler Bramantes war auch Antonio da Sangallo der Jüngere (eigentlich Cordiani, 1483—1546), der wegen einiger zeitgemäßen Eigenwilligkeiten, wie der einwärts geschwungenen Fassade seiner Zecca vecchia (Banco di Santo Spirito), des geschweiften Sockels seines Palazzo Farnese und der verstärkten Rahmenecken der Zwischengeschoßfenster seines Modells zur Peterskirche in Rom, von Wölfflin schon zu den Begründern des Barockstils gerechnet wird. Im ganzen aber gehört er doch noch zu den Vertretern der reinen Renaissance. Man betrachte daraufhin nur seine feingegliederten Kapellen in San Giacomo degli Spagnuoli in Rom und im Dom zu Foligno, seinen keuschen, früher Peruzzi zugeschriebenen Palazzo della Linotta in Rom. Klassisch ist sein unten dorischer, oben ionischer Pfeilerbogenhof im Palazzo Baldassini zu Rom, im ganzen klassisch aber auch sein erhaltenes, schon von Letarouilly veröffentlichtes Holzmodell der Peterskirche (S. 354). Von außen in dorische, ionische und korinthische Stockwerke gegliedert, behält es im Inneren die Zentralanlage bei, schiebt ihr jedoch einen nur

lose mit dieser verknüpften Vorbau als Fassadenträger vor. Sein weltlicher Hauptbau aber, jener Palazzo Farnese (seit 1534), zeigt seine mit Rustika-Kanten und einem Rustika-Tor versehene, übermörtelte Außenfläche bereits ohne Pilastergliederung, nur von nahe aneinandergerückten Fenstern durchbrochen, die in den beiden oberen Stockwerken von Säulchen eingefaßt und in rhythmischem Wechsel von flachen Dreieck- und Halbrundgiebeln bedeckt sind. Das gewaltige Kranzgesimse, mit dem Michelangelo das Gebäude krönte, faßt alles sicher zusammen. Malerisch ist die dreischiffige, mit edlen Kassettengewölben geschmückte dorische Eingangshalle, großartig aber der unten mit dorischen, oben mit ionischen Halbsäulen versehene Pfeilerhof (Abb. 208), dessen untere klassische Stockwerke erst durch Michelangelos drittes Geschoß einen eigenwillig bedeutsamen Abschluß erhalten haben.



Abb. 208. Der Hof des Palazzo Farnese in Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

An Rafael schloß sich auch als Baumeister sein Schüler Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (1492—1546), an, von dessen römischen Palästen der Palazzo Maccarani mit seinem dorischen Pilasterhauptgeschoß über kräftigem Rustika-Erdgeschoß nach dem Muster der späteren Paläste Bramantes und Rafaels (S. 329 und 365) gegliedert ist. Ungestümer entwickelte Giulio sich in Mantua, wohin er 1525 übersiedelte. Ein schlichter Rustikabau mit Giebelfenstern in Blendbogen ist hier sein eigenes Wohnhaus; prächtig sind seine Saalausstattungen im Herzogpalaste der Gonzaga, derb und kräftig aber wirkt sein Palazzo del Tè, das breitgelagerte herzogliche Lustschloß, dessen Rustikapanzer kaum durch die dorischen Pilaster, die in ihn einbezogen worden, gemildert erscheint. Als vollschöner Hochrenaissanceraum gilt mit Recht die große, gegen den Garten geöffnete Mittelhalle mit ihren lichten Rundbogenöffnungen, zwischen denen — ein rasch beliebt werdendes Motiv — jedesmal zwei Säulen durch ein kurzes, gerades Gebälk verbunden sind. Klassisch ist auch sein säulenreiches Langhaus des Domes von Mantua, eigenwilliger aber das Langhaus von San Benedetto, dessen Mittelschiffstützen jenes von Rundbogen durchbrochene Doppelsäulenmotiv wiederholen.

Kehren wir nach Mittelitalien zurück, so sehen wir in Pesaro unter den Händen des Malers Girolamo Genga (1476—1551), der als Baumeister die Richtung Lauranas (S. 188) im Sinne Bramantes fortsetzte, nicht nur den tonnengewölbten Saalbau der Kirche Johannes des Täufers, sondern auch stattliche Anbauten an Lauranas Palazzo Prefettizio emporwachsen, vor allen Dingen aber draußen am Bergabhang in der Villa Imperiale einen stattlichen urbinatischen Landsitz entstehen, der durch die Untersuchungen Thodes, Gronaus und Patzaks in den Mittelpunkt des italienischen Villenbaues der Hochrenaissance gerückt ist. Besonders die malerische innere Ausschmückung dieser Villa ist, wie die Peruzzis in einem der oberen Säle der Villa Farnesina in Rom, typisch für eine raumerweiternde Wandbemalung, die zugleich die Mutter der wändeschmückenden italienischen Landschaftsmalerei ist.

In Florenz aber verraten besonders die Bauten Baccio d'Agnolo Baglionis (1462 bis 1543), verrät z. B. sein nur durch Nischen und Fenster mit Kreisausschnitt- und Dreieckgiebeln gegliederter Palazzo Bartolini, wie lange hier die einheimische Frührenaissanceempfindung noch in den volleren Formen der Hochrenaissance nachlebte.

Die bramantische Hochrenaissance entfaltet ihre Reize aber auch noch in einer Reihe mittelitalienischer Bauwerke, bei deren Meistern wir nicht verweilen können. Von den Zentralkuppelkirchen dieser Art erscheint Santa Maria della Consolazione in Todi (1508—24) auf ihrem Grundriß mit vier gleichmäßig abgerundeten Kreuzarmen im Äußeren noch glücklicher gegliedert als im Inneren, wogegen die Madonnenkirche in Mongiovino bei Panicale (1524 bis 1526) sich nur im Inneren zu reiner Vollendung erhebt. Von den Langkirchen dieses Stils aber zeichnet der Dom zu Foligno sich durch die Reinheit des sechsquadratigen lateinischen Kreuzes seines Grundrisses aus. Von den Palästen dieser Richtung entfaltet der früher Rafael zugeschriebene Palazzo Uguccioni in Florenz über einem Rustika-Erdgeschoß noch zwei Stockwerke, von denen das untere mit ionischen, das obere mit korinthischen Doppelsäulen geschmückt ist. Der Palazzo Spada in Rom aber ist wichtig, weil er sich offenbar an Rafaels Palazzo Branconi (S. 365) anschließt. Das Erdgeschoß ist in Rustika gehalten, in den oberen Stockwerken aber ersetzt der plastische Schmuck von Fruchtschnüren und Giebelnischen mit Bildsäulen die strenge architektonische Gliederung. Gerade hier kündigt die Umbildung des Geschmackes sich an.

Es liegt in den organischen Gesetzen der kunstgeschichtlichen Entwickelung begründet, daß ein Zustand reinen Gleichgewichts sich im Kunstschaffen der Völker nicht länger als ein Menschenalter zu halten pflegt. Einem neuen Geschlechte bleibt nur übrig, nach neuen Zielen auszuschauen oder sich der herkömmlichen Erstarrung zu überlassen. Wie die neue, die „barocke" Empfindung sich bei den Meistern der späteren Hochrenaissance zuerst in einzelnen Neuerungen zeigt, hat Serra geschildert. Ein Glück für die Weiterentwickelung der mittelitalienischen Baugeschichte war es, daß das Streben nach immer größerer Wucht und Einheitlichkeit, aber auch nach Befreiung von dem alten Schema sich hier in einer so gewaltigen künstlerischen Persönlichkeit wie Michelangelo verkörperte, an dessen Hand wir die uns in diesem Bande gesteckten Grenzen bereits überschritten haben.

C. Die mittelitalienische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Die Entwickelung der Kunst des 16. aus der des 15. Jahrhunderts vollzog sich in der Bildnerei in derselben Richtung wie in den übrigen Künsten. Aber die neue Richtung stand den Bildhauern, von dem einzigen, alle überragenden Michelangelo abgesehen, nicht so gut zu Gesichte wie den Baumeistern und Malern. Das Licht, das Buonarrotis Schöpfungen ausstrahlten, stellte alle übrigen Bildhauer in den Schatten oder blendete sie, so daß ihr Blick sich umflorte. Der Hang der Hochrenaissance zur Verstärkung der Formen führte in der Kunst, der es hauptsächlich um die Wiedergabe von Menschen als solchen zu tun ist, nur allzu leicht über die Bescheidenheit der Natur hinaus; die Neigung, die Formen zu vereinfachen, ließ sich nur schwer mit dem Wunsche vereinen, die Richtungsgegensätze der Bewegungsmotive zu betonen; das Streben, nur das Wesentliche hervorzuheben, verleitete gerade hier zu leerer Verallgemeinerung. Selbst der engere Anschluß an die Antike äußerte sich, da erst wenig wirkliche Meisterwerke der alten Plastik bekanntgeworden waren, eher in einer Verderberung als in einer Verfeinerung der Formensprache. Besonders der neue, im Vordergrunde der Darstellungen fast rundplastische Reliefstil entlehnte gerade den römischen Sarkophagreliefs seine

1. Andrea Sansovinos „Taufe Christi" über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

2. Giovanni Francesco Rusticis „Predigt des Täufers" über Ghibertis Nordtür am Baptisterium zu Florenz. *Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.*



1. Andrea del Sartos „Geburt der Maria“ in der Annunziatakirche zu Florenz.

Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

2. Sodomas Fresko der „Versuchung des hl. Benedikt“ im Klosterhof zu Monte Oliveto Maggiore.

Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Überfüllung und Schwerfälligkeit. Da aber die ausgegrabenen Antiken im feuchten Erdengrunde ihren einstigen Farbenüberzug abgestreift hatten, wurde die Verschmähung aller Farbenzutaten, außer in der Tonbildnerei, jetzt zur Regel, die man mit dem Grundsatz der reinlichen Scheidung zwischen den Künsten ästhetisch zu rechtfertigen suchte. Auch wurde das Stoffgebiet der Bildnerei, immer von der Kunst Michelangelos abgesehen, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch keineswegs in solchem Maße, wie man infolge ihres engeren Anschlusses an die Antike erwarten könnte, durch die Aufnahme mythologischer Darstellungen erweitert. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewannen die alten Heidengötter in größerem Umfange selbständiges plastisches Leben zurück. Umgekehrt aber leitete das Beispiel Michelangelos, das die subjektive an die Stelle der objektiven Individualität setzte, einen Rückgang der Bildniskunst in der Plastik ein, die diesen Kunstzweig jetzt lieber der geschmeidigeren Malerei überließ. Gerade in der Bildhauerei war der Sommer der reinen Vollendung noch kürzer als in den anderen Künsten. Da Michelangelo in erster Linie Bildhauer war und sein wollte, erklärt es sich von selbst, daß besonders die Bildhauer in seinen Bann gerieten. Die Geschichte der mittelitalienischen Bildhauer des 16. Jahrhunderts, deren meiste, wie Michelangelo, Florentiner oder doch Toskaner waren, ist daher auch zugleich die Geschichte des Einflusses Michelangelos. An den Anfang unserer Betrachtung aber stellen wir die Meister, die sich wenigstens in ihrer Jugend unabhängig von dem Gewaltigen entwickelt hatten.

Auch das Verständnis der toskanischen Hochrenaissanceplastik vermitteln uns am besten die großen Veröffentlichungen von Wilhelm Bode und von Marcel Reymond. Eine vertiefte Anschauung der Grabmalkunst dieser Zeit aber verdanken wir dem Werke Burgers.

Giuliano da Sangallo (S. 186, 371) scheint den Meißel kaum selbst geführt zu haben. Wohl aber hat er Entwürfe für den figürlichen Teil seiner Werke der Kleinarchitektur geschaffen. Die Medaillons und Friese der mit Renaissancearabesken gefüllten Nischenumrahmungen seiner Grabmäler der Sassetti (1485—91) in Santa Trinità zu Florenz, die statt der Liegebilder nur die markigen Profilbildnisse der Verstorbenen zeigen, sind in ihrem beziehungsvoll heidnischen Inhalt wie in ihrer ganzen Formensprache römischen Sarkophagreliefs nachgebildet; und auf gleichem Boden steht der bildnerische Schmuck seines Palazzo Gondi (1495) zu Florenz, während sein Hochaltar von 1508 in der Carceri-Madonna zu Prato christliche Überlieferungen einer neuen Formenauffassung unterordnet.

War Giuliano da Sangallo von Haus aus Holzarbeiter und Baumeister gewesen, so war sein Nachfolger Andrea Contucci, genannt Sansovino (1460—1529), den Schönfeld, Mauceri und Burger behandelt haben, gelernter Bildhauer aus der Schule Pollajuolos (S. 207). Die Werke seiner frühen florentinischen Zeit, wie sein bemalter Terrakottaaltar in Santa Chiara zu Monte Sansavino, seiner Vaterstadt, sind noch Schöpfungen der späten Frührenaissance. Was er während seines Aufenthalts in Portugal (1491—99) geschaffen, ist nicht greifbar. Als er um 1500 seine Arbeit in Florenz wieder aufnahm, erschien er sofort neben Michelangelo als Vertreter der neuen Richtung. Seine Marmorgruppe der Taufe Christi (Taf. 44, Abb. 1) über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz (S. 194) gilt als das reinste Bildwerk der florentinischen Hochrenaissance. Um 1502 begonnen, ist sie freilich erst nach Jahrzehnten von Vincenzo Danti vollendet, ja der gespreizte Engel ist erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt worden. Christus und der Täufer aber, dessen mit der Taufschale vorgestreckter Rechten sein ausgestrecktes linkes Bein das gegensätzliche Gleichgewicht hält, gehören in der Tat zu den klassischen Werken jener Tage. Besonders die fast nackte

Gestalt des Heilands, der mit auf der Brust zusammengelegten Händen und gesenkten Augen dasteht, ist bei edler Formenbildung noch von unmittelbarer Anschauung erfüllt. Da jede der beiden Gestalten auf einem Sockel für sich steht, ist von wirklicher Gruppenbildung freilich noch keine Rede. Verwandt sind Andreas schöne, noch von leichter Herbheit umspielte Marmorgestalten des Täufers und der Madonna (1503) in der Johanneskapelle des Domes zu Genua. In Rom, wo er sich um 1504 niederließ, schuf er dann für Julius II. die beiden großen Wandgräber im Chor von Santa Maria del Popolo: zur Linken 1505 das Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza, zur Rechten 1507 das des Girolamo Basso della Rovere. Beide gehören zur Klasse jener florentinischen Wandnischengräber, die in Rom mit vollständiger Triumphbogenarchitektur umkleidet wurden. Ihr mächtiger Aufbau folgt bereits dem Stil des 16. Jahrhunderts; nur in der reichen Arabeskenornamentik, mit der ihre Säulen, Sockel



Abb. 209. Andrea Sansovinos Verkündigungsrelief von der Casa Santa in Loreto. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

und Friese umsponnen sind, klingt das Quattrocento nach. Die stehenden „Tugenden“ in den Seitennischen, die sitzenden auf den Kranzgesimsen darüber und das Standbild Gottes zwischen Engeln, das die Mittelattika krönt, zeigen die freie und reine, aber auch kühle Formensprache der neuen Richtung ohne geistvollere Durchbildung. Die Marmorbilder der beiden Kirchenfürsten aber, die unter den Mittelbogen auf ihren Sarkophagen schlummern, weisen in ihrer halbaufgerichteten Stellung, die die Richtungsgegensätze der Motive ausnutzt, schon aus der schlichten Blütezeit in die absichtlichere Nachblütezeit hinüber. Hält Ascanio Sforza, obgleich er schläft, seinen Kopf doch mit der Hand seines aufgestützten rechten Armes!

Von Sansovinos übrigen römischen Werken wird die vielgenannte, durch Leonardos Karton (S. 340) beeinflußte Marmorgruppe der hl. Anna selbdritt in Sant' Agostino, an der das runzlige Alter des Annenkopfes oft getadelt worden, uns am verständlichsten erscheinen, wenn wir sie im Sinne der jetzt üblich werdenden Darstellungen der „drei Lebensalter“ betrachten, wogegen die schlichte, von Mauceri dem Meister mit Recht zurückgegebene Gruppe im Bogenfeld der Eingangstür zu Santa Maria dell' Anima die seligen Seelen, die anbetend vor der Gottesmutter knieen, im Sinne der neuen Zeit als nackte Menschen behandelt.

Andreas letzte Schöpfungen gehören dem Dom von Loreto, wohin er 1513 übersiedelte und wohnen blieb, bis er 1529, dem Sterben nahe, in seine Vaterstadt zurückkehrte. Die Aufgabe, die Nischen an Bramantes klassischer Casa Santa (S. 329) im Dom zu Loreto mit Königs-, Propheten- und Sibyllengestalten, ihre Hauptfelder mit Reliefbildern aus dem Marienleben zu schmücken, machte die Heranziehung zahlreicher Mitarbeiter nötig, von denen die Toskaner Niccolò Pericoli, genannt Tribolo, Baccio Bandinelli, Francesco da Sangallo und Raffaello da Montelupo schon hier hervorgehoben seien. Zu den schönsten dieser etwas überfüllten, nur allzu malerisch aufgefaßten Reliefs gehört das der Verkündigung (Abb. 209), auf dem die Jungfrau sich fast unwillig zum Engel umwendet, über diesem aber in himmlischen Heerscharen Gott-Vater selbst in einer Haltung heranschwebt, die deutlich genug an die des Weltschöpfers in Michelangelos Deckengemälde erinnert. Außer diesem Relief hat Andrea auch das der Geburt Christi eigenhändig ausgeführt, an der Ausführung anderer sich wenigstens beteiligt. Berühmt ist namentlich noch die Geburt Mariä, die erst 1531 von Baccio Bandinelli vollendet wurde. Ganz von Andrea Sansovinos Hand ist der Prophet Jeremias gemeißelt. In den meisten der Nischengestalten der Propheten und Sibyllen aber spiegelt sich der gewaltige Eindruck jener Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle wider, dem weder Freund noch Feind widerstehen konnte.



Abb. 210. Andrea Ferruccis Marmorbüste des Marsilio Ficino im Dom zu Florenz. Nach Photographie.

Von den Meistern, die sich neben Andrea Sansovino in der gleichen Richtung erheben, können seine nächsten Altersgenossen, **Andrea Ferrucci** aus Fiesole und **Baccio da Montelupo** sich nicht mit ihm messen. Andrea Ferruccis (1465—1526) lebensvolle Reliefs am Taufbrunnen des Domes von Pistoja sind 1507 entstanden und noch wesentlich quattrocentistisch empfunden. Am besten verschmolzen erscheinen die alte und die neue Richtung in seinen Büsten des Marcello Adriani (gest. 1521) in San Francesco und des Marsilio Ficino von 1522 im Dom zu Florenz (Abb. 210). Baccio da Montelupo (1469—1535), der Vater Raffaello da Montelupos (S. 379), tritt uns noch fast als Quattrocentist in seinem ergreifenden bemalten Holzkruzifix in San Lorenzo (Abb. 211), als Klassiker in seinem bronzenen Jünger Johannes von 1515 an Or San Michele zu Florenz entgegen. Aus dem etwas jüngeren Geschlecht aber ragt wenigstens **Giovanni Francesco Rustici** (1474—1554), der Schüler Verrocchios und Leonardo da Vincis, schaffensstark hervor. Seine Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtür des Baptisteriums zu Florenz (Taf. 44, Abb. 2) stellt den Täufer in der Mitte wie den Pharisäer und den Leviten zu dessen Seiten freilich auch noch auf getrennte Rundsockel (S. 333). Geistig ist die Einheit der Gruppe jedoch gewahrt, frei und lebendig zugleich sind die drei Einzelgestalten durchgebildet, und überzeugend kommt der Ausdruck widerwilligen, aber unwiderstehlichen Lauschens in der Haltung und den Köpfen der beiden Hörer, die Gebärde ernster, hinreißender Rede im Johannes zur Geltung. Von Rusticis Altersgenossen ist **Benedetto Rovezzano** (um 1474—1554), so unzulänglich seine

figürlichen Arbeiten, wie die einförmigen Reliefs vom Grabmal des hl. Gualberto (1507—14) im Bargello und sein absichtlich gemessener Jünger Johannes (1513) im Dom zu Florenz, erscheinen, wenigstens ein kühner Neuerer auf dem Gebiete der Zierkunst. Die alten Motive behandelt er kraftvoller und daher zugleich lichter und schattiger als seine Vorgänger; neue hellenistisch-römische Motive aber sind z. B. die Totenschädel und Waffen am Sarkophag des Oddo Altoviti in der Apostelkirche zu Florenz. Der Florentiner Lorenzetto di Ludovico Lotti endlich (1490—1541), der als Schüler Rafaels anzusehen ist, hat sich größeren Ruhm als durch seine flauen eigenen Werke, von denen seine Madonna vor Rafaels Grab im Pantheon zu Rom genannt sei, durch die Ausführung der formenreinen Entwürfe Rafaels (S. 366) in Santa Maria del Popolo in Rom erworben.


Abb. 211. Baccio da Montelupos Christuskopf von einem bemalten Holzkruzifix in San Lorenzo zu Florenz. Nach Photographie. (Zu S. 377.)

Ein wirklicher Schüler Andrea Sansovinos war der Florentiner Jacopo Tatti (1486 bis 1570), der sich nach seinem Meister Jacopo Sansovino nannte. Nachdem er sich 1527 in Venedig niedergelassen, erhob er sich rasch zum Beherrscher der Baukunst und Bildnerei der Lagunenstadt, in der wir ihm wieder begegnen werden. In seiner vorhergehenden florentinischen und römischen Zeit entwickelte er sich anfangs im Anschluß an Andrea, dann unter dem Einfluß Michelangelos und der Antike zu einem geschickten Baumeister und tüchtigen Bildhauer. Bezeichnend ist, daß er die Laokoongruppe in Bronze nachbildete. Im Dom zu Florenz übertrifft sein Jakobus (1511 bis 1513) den Andreas des Ferrucci (1512) und den Evangelisten Johannes des Rovezzano (1533) an Lebenskraft und Formenadel. Im Bargello gehört sein begeistert ausschreitender, einem schönen Jüngling nachmodellierter nackter Bacchus (Abb. 212), der die volle Schale in der Linken erhebt, zu den reinsten, aber nicht zu den eindringlichsten Gebilden der Hochrenaissance. In Rom schließt seine Madonna in Sant' Agostino sich an die hl. Anna selbdritt seines Lehrers an, während sein Riesenstandbild des hl. Jakobus in Santa Maria di Monserrato schon einen absichtlichen Wetteifer mit Michelangelo verrät.

Ein anderer Schüler Andreas und Jacopos war Niccolò Pericoli, genannt Tribolo (1485—1550), dessen frühere Zeit durch sein schlichtes Jakobusstandbild im Dom zu Florenz gekennzeichnet wird. Seit 1525 arbeitete er in Bologna, wo er sich in den Reliefs aus dem Leben Josephs und Moses' und den erst leicht von Michelangelo angehauchten Propheten und Sibyllen an den Seitentüren von San Petronio noch als Meister reiner, keuscher Formensprache und zurückhaltend lebensvoller Erzählungsweise betätigte, in seinem Relief der Himmelfahrt Mariä im Inneren der Kirche aber entschiedener in die Bahnen Michelangelos einlenkte. Im Anschluß an Andrea Sansovino hatte auch Francesco da Sangallo (1494—1576), ein Sohn des großen Giuliano (S. 375), sich zum Bildhauer entwickelt. Mit Tribolo schuf er unter Andrea

in Loreto das malerisch bewegte Relief der Überführung des heiligen Hauses durch Engel von Nazareth zur Adria. In seinen eigenen Werken, wie seiner gespreizten Gruppe der hl. Anna selbdritt (1526) an Or San Michele zu Florenz, erscheint er als einer der frühesten „Manieristen", die der absichtlichen, nach Bewegung strebenden Zeitrichtung ohne innere Nötigung folgen.

Dem dämonischen Einfluß Michelangelos vermochte eben keiner der jüngeren Bildhauer sich ganz zu entziehen; am wenigsten seine eigentlichen Schüler, wie Baccios Sohn Raffaello da Montelupo (1505—67), der den hl. Damian in der Mediceerkapelle zu Florenz (rechts von der Madonna, S. 349) und die Nebenfiguren am Grabmal Julius' II. in San Pietro in Vincoli zu Rom für Michelangelo ausführte, und der Toskaner Fra Giovanni Francesco Montorsoli (1507—63), der den bewegten, aber doch noch ruhig in sich gefestigten hl. Cosmas in der Mediceerkapelle (links von der Madonna) arbeitete. Erscheinen sie in diesen Arbeiten leer und fade neben den Schöpfungen ihres Meisters, so treten sie uns in ihren eigenen Werken ungleich und schwankend entgegen, indem sie sich den Fesseln der Art Michelangelos bald willig hingeben, bald zu entwinden suchen, um dann doch anderen Einflüssen zu unterliegen. Raffaello da Montelupo erscheint schon 1518 in seinem ruhig geschlossenen Grabmal des Kardinals Rossi in Santa Felicità zu Florenz als in sich gesammelter Hochrenaissancemeister, führte aber nach 1540 das Grabmal Baldassare Turinis im Dome zu Pescia so absichtlich der „neuen Richtung" zu, daß Burckhardts Cicerone es als „michelangeleske Mißgeburt" bezeichnet. Montorsolis eigene Hauptschöpfung ist der reiche bildnerische Schmuck des Inneren der Doriakirche San Matteo zu Genua, der, 1561 vollendet, trotz oder wegen seiner unpersönlichen Fülle von Schönheit noch „klassisch" im Sinne der Hochrenaissance wirkt. Zur Hochrenaissance gehört auch noch Michelangelos Schüler, der Lombarde Guglielmo della Porta (vor 1516—77), der sich durch sein unter Michelangelos Augen entstandenes ehernes Sitzbild des Papstes Paul III. (1551) an dessen Grabmal in der Peterskirche zu einem Bildnisplastiker von eigener, großer und natürlicher Auffassung erhob. Seine meisten früheren Arbeiten besitzt Genua.



Abb. 212. Bacchus. Marmorstandbild von Jacopo Sansovino im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Im bewußten Gegensatze zu Michelangelo und in absichtlichem Wettbewerb mit ihm aber entwickelte sich, ohne sich seinem Einfluß entziehen zu können, der Florentiner Baccio Bandinelli (1493—1560), der als neidischer Nebenbuhler Michelangelos der Größe und Bewegungsfreiheit dieses Meisters von außen beizukommen suchte, es dadurch aber nur zu Schöpfungen brachte wie seiner prahlerisch nüchternen Gruppe des Herkules und Kakus (1530—34) vor dem Palazzo Vecchio, seinem flauen Bacchus im Palazzo Pitti und seiner nur wenig unmittelbareren

Gruppe Adams und Evas (1556) im Bargello. Immerhin zeigen Arbeiten Bandinellis wie seine Reliefgestalten der Apostel und Propheten an den Chorschranken des Domes zu Florenz, die um 1550 entstanden, daß der Künstler, wenn er nicht als Mitläufer eigenwilliger Bestrebungen auftrat, Tüchtiges und Angemessenes zu schaffen imstande war. Insofern steht gerade er im Abschluß der Hochrenaissancebildnerei Mittelitaliens. Er starb noch vor der Gründung der florentinischen Akademie der Zeichenkunst, mit der 1561 das neue Zeitalter besiegelt wurde.

D. Die mittelitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Seit der Florentiner Leonardo da Vinci die schlummernden Eigenkräfte der Malerei geweckt hatte, schritt sie in ganz Mittelitalien mit Bewußtsein dem Ziel entgegen, die Bildfläche mit vollerem Scheine der Wirklichkeit und zugleich mit reinerem Abglanz einer höheren Wahrheit zu beleben. Die Verschiedenheit der örtlich, zeitlich und persönlich bedingten Formeln aber, mit denen sie damals wie später diese Versuche unternahm, führte damals wie heute zu verschiedenen Ergebnissen, die naturgemäß bald in dieser, bald in jener Beziehung hinter der Wirklichkeit oder der künstlerischen Wahrheit zurückbleiben. In Mittelitalien ließ der Einfluß der wesentlich zeichnerisch empfundenen Formenwucht Michelangelos die malerischen Errungenschaften Leonardos nur in wenigen Fällen rein hervortreten; die dämonische Macht der Ausdrucksweise Michelangelos aber erzeugte gerade hier jenen „Manierismus", der den Stil überall da verdrängt, wo die völlige gegenseitige Durchdringung von Form und Inhalt einer Verselbständigung der äußerlichen, nicht einmal mehr vor der Natur nachgeprüften Motive Platz macht.

Am lebendigsten gestaltete die Weiterentwickelung sich immer noch in Florenz, wo erst die Meister des zweiten Geschlechts des 16. Jahrhunderts in ihren religiösen und weltlichen Geschichtsbildern der Manier verfielen, zugleich aber, wie Jakob Burckhardt, Schaeffer und der Verfasser dieses Buches ausgeführt haben, in der Bildnismalerei, die von selbst zur Natur zurückführt, Gelegenheit hatten, sich als „Söhne der Natur" (S. 331) zu erweisen.

Nur zwei florentinische Schulen des 15. Jahrhunderts bewahrten und bewährten ihre Fortpflanzungskraft: die Schule Domenico Ghirlandajos (S. 235) und die Schule Piero di Cosimos (S. 229), der selbst schon von Leonardo berührt war. Der Schule Ghirlandajos bleibt der Ruhm, Michelangelo unterwiesen zu haben. Einander parallel aber entwickelten sich jetzt in ihr Michelangelos Jugendfreunde Giuliano Bugiardini (1475—1554) und Francesco Granacci (1477—1543), zwei mittelmäßige, unselbständige Künstler, in denen sich nacheinander die Einflüsse ihrer bedeutenderen Zeitgenossen verdichteten. Bugiardini, der von Ghirlandajo zu Albertinelli (S. 355, 381) überging, schließlich aber in seiner „Hinrichtung der hl. Katharina" in Santa Maria Novella zu Florenz mit Michelangelos Formensprache zu wetteifern versuchte, wird von Vasari als vorzüglicher Bildnismaler gepriesen und tritt uns als solcher auch greifbar entgegen, wenn ihm die sogenannte „Monaca", die prächtig gemalte lesende Dame des Palazzo Pitti, mit Recht zugeschrieben wird. Granacci, der später unter Fra Bartolommeos Einfluß geriet, wirkt schon mit seiner Dreieinigkeit in Berlin als Cinquecentist ohne ausgesprochene Persönlichkeit. Bedeutender als er erscheint sein Schüler, Domenicos Sohn Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561), der anfangs, wie seine Krönung der Jungfrau von 1504 im Louvre beweist, im Sinne Fra Bartolommeos den Spuren Leonardos folgte, sich in seinen beiden farbensatten Bildern der Wunder des hl. Zenobius (1510) in den Uffizien aber enger an Albertinelli anschloß. Sein Bestes leistete auch er als Bildnismaler.

Das schöne Frauenbildnis von 1509 und das herrliche Goldschmiedebildnis im Palazzo Pitti, das früher Leonardo zugeschrieben wurde (Abb. 213), zeigen ihn auf der Höhe seiner Kunst.

Der Schule Piero di Cosimos entstammt zunächst, wie Fra Bartolommeo (S. 354), so auch der ältere Freund und Mitarbeiter dieses Meisters, Mariotto Albertinelli (1474—1515), dessen beste Werke, wie seine stilvoll-strenge „Heimsuchung" der Uffizien (1503), seine klar in sich geschlossene, fast allzu symmetrisch gebaute „Dreieinigkeit" und seine eigenartige „Verkündigung" (1510) in der Akademie zu Florenz, immerhin selbständig erfunden sind. Dem Dioskurenpaar Bartolommeo und Mariotto aber folgten als zweites Freundespaar Francesco di Cristofano Bigi, genannt Franciabigio (1482—1522), und Andrea Angeli, genannt Andrea del Sarto (1486—1521), von denen dieser, der jüngere, aber bedeutendere, noch Schüler Piero di Cosimos (S. 229) selbst, jener schon Schüler Albertinellis war. Vorübergehend hielten auch sie gemeinsame Werkstatt.



Abb. 213. Ridolfo Ghirlandajos Bildnis eines Goldschmieds im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Andrea del Sarto, den Reumont, Mantz, Janitschek, Schaeffer, Guinneß und Knapp zusammenfassend behandelt haben, entwickelte sich neben und nach Fra Bartolommeo zum Führer der florentinischen Malerei der goldenen Zeit. Auch er hat die Kartons Leonardos und Michelangelos studiert und alle Eindrücke in sich aufgenommen, die das reiche florentinische Kunstleben hergab; aber er hat alle diese Eindrücke in sich verarbeitet und ist aus der Schule der Stilkreuzungen als ein selbständiger, eigenartiger Meister hervorgegangen, den nur Berenson neuerdings, abgesehen von seinen köstlichen Rötelzeichnungen, abfällig beurteilt hat. Von Piero hatte Andrea die Landschaftspoesie geerbt, von Bartolommeo den strengen, vorzugsweise symmetrisch pyramidalen Aufbau der Gruppen seiner Tafelbilder, von Leonardo das weiche „Sfumato" seines malerischen Vortrags. Andrea ist, außer Leonardo und Fra Bartolommeo, der einzige Florentiner, der seine Gemälde nicht nur in Linien, sondern zugleich auch in Farben denkt. Dabei nimmt nach schlichten, noch fast quattrocentistisch natürlichen Anfängen die Größe seiner Formensprache und die Geschlossenheit seiner Linienführung zu, bis sie unter wachsendem Einfluß Michelangelos absichtlicher bewegt wird und schließlich durch Wiederholungen verarmt. Aber in allen seinen verhältnismäßig geringen Stilwandlungen weiß Andrea seinen Gemälden durch den Zusammenklang freier, in den Köpfen oft bildnismäßiger, in den Gewändern, die die Körper zu verbergen pflegen, bei aller Künstlichkeit großartiger Formen mit frischen, heiteren, duftigen Farben eine künstlerische Einheitlichkeit zu verleihen, die ihn als einen der frühesten Stimmungsmaler erscheinen läßt.

Andreas erste große Freskenfolge, im Vorhof der Servitenkirche Santissima Annunziata zu Florenz, umfaßt zunächst fünf Bilder aus dem Leben des hl. Filippo Benizzi (1504—11), von denen gleich das erste, die Bekleidung eines Aussätzigen, die landschaftliche Stimmung

zur Hebung der Handlung heranzieht, dann aber zwei Bilder des Marienlebens, von denen das berühmte Wochenstubenbild der Geburt Marias (1514; Taf. 45, Abb. 1) seine beiden auch architektonisch untrennbaren Hälften durch die hohen Gestalten zweier vornehmen Besucherinnen innerlich verbindet. In der vorderen dieser leicht und rhythmisch schreitenden Gestalten erkennt man Lucrezia del Fede, die schöne Gattin des Künstlers, die er in allen seinen Frauengestalten verherrlichte. Erst 1525 aber malte Andrea über der Eingangstür des Kreuzganges die „Madonna del Sacco", die großzügige heilige Familie, die mit gesteigertem, geistvoll neuartigem Raum- und Liniengefühl ins Bogenfeld gesetzt ist.

Andreas zweite große Freskenfolge (1511—26), im Hof der Laienbruderschaft dello Scalzo zu Florenz, schildert, nur braun in braun gemalt, das Leben des Täufers. Das fünfte Bild, das „Gastmahl des Herodes" (1522) mit dem Tanz Salomes, und das sechste und siebente Bild, die „Enthauptung des Täufers" und „Salome mit Johannes' Haupte" (1523), zeigen den Meister auf der Höhe seiner Kraft. Wie prächtig sind in den Gestalten und Gruppen des Gastmahlsbildes vor dem schlicht vertieften Hintergrunde die Gegensätze gegeneinander ausgespielt und abgewogen! Wie geschickt ist auf den beiden Schreckensbildern der Anblick des Grausigsten durch die Stellung des Henkers und die Haltung der Salome verdeckt! In der wohlabgewogenen Predigt des Täufers befinden sich lehrreicherweise unter den Hörern zwei einem Kupferstich und einem Holzschnitt Dürers entlehnte Gestalten. Gleichzeitig übernahm Andrea mit Genossen und Schülern die Ausschmückung der Medici-Villa Giuliano da Sangallos zu Poggio a Cajano bei Florenz (S. 186) mit weltlichen Fresken, die in der Geschichte der florentinischen Malerei eine Rolle spielen. Andrea selbst ließ hier sein Wandbild, das den Triumph Cäsars darstellt (1521), unvollendet, schuf dafür aber noch 1526—27 in der Salvikirche zu Florenz sein prächtiges Abendmahl, das, trotz ähnlicher Gesamtteilung, weniger an Leonardos Abendmahl als im voraus an die zugleich lebenswahr und raumschmückend empfundenen Gastmahlsbilder Paolo Veroneses erinnert.

Von Andreas Tafelbildern in den Uffizien ist sein Christus als Gärtner ein frühes, noch beinahe herbes Werk, zeigt sein späterer Jakobus, der sich zu weißgekleideten Knaben niederbeugt (1528), über wieviel koloristische und seelische Stimmung er verfügte. Von Andreas dreizehn Gemälden im Palazzo Pitti ist die Verkündigung (1512), deren feine Gestalten stimmungsvoll mit der träumerischen Landschaft zusammenklingen, vielleicht das schönste aller seiner Bilder, verwendet die Heiligenunterredung (1517) zum erstenmal jene Verknüpfung stehender und knieender Gestalten, die Andrea von nun an bevorzugte, strahlt der jugendliche Johannes in jener weichen, hinreißenden Schönheit, die wir uns durch süßliche Nachahmungen nicht verleiden lassen sollten. Im Louvre zeigen die beiden heiligen Familien und die Caritas, die Andrea während seines vorübergehenden Aufenthaltes in Frankreich (1518—19) malte, alle seine besten Eigenschaften, wogegen sein Opfer Abrahams (1529) in der Dresdener Galerie eines der kühlen, fein abgewogenen Spätbilder des Meisters ist.

Bahnbrechend waren auch Andreas seltene Bildnisse, meist sprechende Halbfiguren in halber Wendung auf einfarbigem Grunde, die der Meister mit einer bis dahin unerhörten „Empfindsamkeit" ausstattete. Unter seinen weiblichen Bildnissen stehen die seiner schönen Gattin Lucrezia im Madrider und im Berliner Museum obenan. Unter seinen männlichen Bildnissen, die früher alle als Selbstbildnisse galten, spiegeln die schwärmerischen Jünglingshalbfiguren in den Uffizien und im Palazzo Pitti, denen der Londoner „Bildhauer" (Abb. 214) sich anreiht, jene Empfindsamkeit wider, die Schule machte.

Andrea del Sartos Freund und Genosse, Albertinellis Schüler Franciabigio, erinnert in frühen Bildern, wie der „Verleumdung des Apelles“ im Palazzo Pitti, noch an Piero di Cosimo. Am meisten von Rafaels florentinischen Madonnen hat die „Madonna am Brunnen“ der Uffizien, die fast alle neueren Kenner Franciabigio lassen. Andrea am nächsten stehen seine Fresken innerhalb der Folgen des Servitenhofes der Annunziatakirche, der Villa Poggio a Cajano und des Scalzo. Im Servitenhof rührt die schöne Vermählung der Jungfrau (1513), im Oratorium des Scalzo rühren der Abschied des Johannes von Zacharias und die Begegnung zwischen Johannes und Christus von Franciabigio her. Selbständig verarbeitet erscheint alles Fremde auf seiner kleinfigurigen Breittafel (1523) mit den anschaulich erzählten Geschichten der Bathseba in der Dresdener Galerie (Abb. 215). Gefördert aber hat gerade Franciabigio nur die florentinische Bildnismalerei. Auf einfarbigem Grunde steht z. B. sein sorgenvoll dreinblickendes männliches Brustbild der Galerie Liechtenstein zu Wien. Vorzugsweise blieb Franciabigio, hierin altertümlicher als Andrea, bei den landschaftlichen Gründen der Bildnisse der Übergangszeit: so in seinen schwärmerischen Jünglingsbildnissen in Berlin und in London und im Palazzo Pitti, so aber auch, wenn es von ihm herrührt, in dem als „der Schweiger“ weltberühmten Bildnisse eines schwermütig niederblickenden Jünglings im Louvre, der schon die Namen Francias, Rafaels, Giorgiones und Sebastiano del Piombos getragen, ehe kenntnisreiche Forscher sich dahin einigten, daß Franciabigio ihn gemalt habe. Neuerdings hat Gronau ihn wieder für zu gut für Franciabigio erklärt. Jedenfalls ist das Bild ein unvergeßliches, durchaus innerlich empfundenes Meisterwerk.



Abb. 214. Andrea del Sartos Bildnis eines Bildhauers (angeblich Selbstbildnis) in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von den übrigen Genossen, Anhängern und Schülern Andreas war Giovanni Antonio Sogliani (1492—1544) aus der Schule Credis (S. 234) zur Gefolgschaft Albertinellis übergegangen, ehe er mit seinen Hauptbildern, wie der „Empfängnis“ in den Uffizien, in das Fahrwasser del Sartos geriet, gab Domenico Puligo (1492—1527), dessen blutleere Madonnenbilder man im Palazzo Pitti kennenlernt, sich so widerstandslos dem Zauber seines Lehrers gefangen, daß seine Bilder manchmal mit denen Andreas verwechselt werden, folgte aber Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (1494—1557), ihm, anschaulich und leicht in kühlen, duftigen Tönen erzählend, hauptsächlich in den Gleisen der kleinfigurigen Truhen- und Predellenmalerei, der seine fünf Darstellungen aus dem Leben Josephs in der Galerie Borghese und sein „Leichenschießen“ in Dresden angehören. Weiter strebten im Sinne der Zeit des „Manierismus“ Rosso de' Rossi, genannt Rosso Fiorentino (1494—1541), den wir in Frankreich wiederfinden werden, und Jacopo Carucci da Pontormo (1494 bis

1557), der noch ein wirklicher Schüler Andreas war. In ihren Geschichts- und Heiligenbildern gehören beide bereits zu den Meistern, die mit fremden Formen und Motiven schalten, außerdem aber, wie Fritz Goldschmidt gezeigt hat, das tektonisch geschlossene Kompositionssystem der klassischen Zeit durch freilich zunächst noch schichtenweises Bildeinwärtsstreben der Gestalten, Gruppen und Figurenreihen zu durchbrechen und zu erweitern suchen. Rossos florentinische Bilder, wie seine Madonna aus Santa Maria nuova in den Uffizien, sind noch ganz von der klassischen Ruhe Andreas umfangen. In die neue, durch Michelangelo beeinflußte Richtung ging er erst nach 1531 in Frankreich über. Auch Pontormo steht in seinem berühmten, streng gegliederten Wandbild der Heimsuchung von 1516 in jener Annunziata-Vorhalle noch ganz auf dem Boden der klassischen Hochrenaissance. Ganz neuartig, leicht und luftig sind dann seine Jahreszeitenbilder in der Villa Poggio a Cajano (1521) angeordnet, die fast Rokokoempfindung vorausnehmen. Wie durch die geschickte Verteilung bewegter Gestalten, Gruppen und Reihen eine weite landschaftliche Tiefe erschlossen wird, aber zeigt sein Bild der 1100 Märtyrer im Palazzo Pitti. „In kunstvollen Verrenkungen und Verschlingungen werden wir dazu angelockt, die Tiefe der Raumschicht auf allen nur denkbaren Wegen zu erleben."



Abb. 215. Ausschnitt aus dem Bathseba-Bilde von Franciabigio, in der Dresdener Galerie. Nach Photographie von F. Bruckmann, A.-G. in München. (Zu S. 383.)

Als Bildnismaler aber gehören auch die Meister dieses Schlages zu den selbständigen

Künstlern ihrer Zeit. Als einer der ersten Bildnismaler des Jahrhunderts tritt uns besonders Pontormo entgegen, den Schaeffer an die Spitze der Vertreter des „höfischen Porträts“ in Florenz stellte. War Florenz doch auch schon durch die Ernennung Alessandro Medicis zum Herzog (1531) zur Residenzstadt geworden. Pontormos „Bildhauer“ im Louvre erinnert noch an die Jünglingsbildnisse Franciabigios. Herb und bitter charakterisiert, hart, aber prachtvoll modelliert ist seine Halbfigur des Herzogs Cosimo in San Marco zu Florenz. Es haben sich anderthalb Dutzend vorzügliche Bildnisse seiner Hand erhalten.

Pontormos Schüler Angelo Allori, genannt Bronzino (um 1502—72), über den Schulze ein Buch geschrieben, war schon der Hauptvertreter der kalten, von Michelangelos Motiven zehrenden florentinischen Malerei des dritten Viertels des Jahrhunderts. Er gehört zu den Säulen der 1561 gegründeten Akademie von Florenz, deren Meistern wir erst im nächsten Bande nähertreten können.

Siena, die alte Nebenbuhlerin der herrschenden Arnostadt, war im Verlauf des 15. Jahrhunderts beim künstlerischen Wettbewerb etwas ins Hintertreffen geraten (S. 236). Die sienesische Malerei des 16. Jahrhunderts, die Jacobsen ausführlich geschildert hat, gelangte durch auswärtige Meister, wie Pinturicchio (S. 246) und wie jetzt durch Bazzi, zu neuer Blüte. Von den Übergangsmeistern steht Bernardino Fungai (1460—1516) in Bildern wie der Madonna von 1512 und der Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Siena in der Härte seiner Formensprache und der Steifheit seiner Anordnung noch auf altsienesischem, von byzantinischen Erinnerungen genährtem Boden. Aber er war der erste, der hier, wie Jacobsen sagt, „den goldenen Schleier zerriß“, der die landschaftlichen Gründe den Blicken der Beschauer entzog, der erste, der den Goldgrund durch weite, weich hingestrichene Landschaften ersetzte. Als sein Schüler gilt, vielleicht mit Unrecht, Giacomo Pacchiarotti (1474 bis nach 1540), dessen Hauptbild, die Himmelfahrt Christi in der Akademie von Siena, trotz seiner kreidigen, kalten Färbung und seiner quattrocentistischen Formenplastik in der Anordnung schon mit cinquecentistischem Freiheitsgefühl ringt. Aber auch seine Bilder sind noch weit von der ausgeglichenen Vollendung der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts entfernt. Früher mit Pacchiarotti verwechselt wurde Girolamo della Pacchia (1477 bis nach 1555), von dessen zahlreichen sienesischen Kirchenbildern, die aus gemessener Entfernung bald an Perugino, bald an Fra Bartolommeo, bald an Rafael, bald an Sodoma erinnern, die Madonna zwischen Heiligen in San Cristoforo und das Altarwerk mit der Verkündigung und der Heimsuchung in der Akademie zu Siena genannt seien.

Wirklich neues künstlerisches Leben brachte erst Giovanantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma (1477—1551), nach Siena, das seine zweite Vaterstadt wurde. Über ihn haben Janssen, Julius Meyer, Frizzoni, Hobart Cust und namentlich Jacobsen Entscheidendes geschrieben. Sodoma war ein fruchtbarer, reichbegabter Künstler. In Vercelli gebildet, arbeitete er bis 1500 im mailändischen Bannkreise Leonardos, 1501—07 in Siena und seiner Nachbarschaft, seit 1507 in Rom und in toskanischen Städten, am meisten in Siena, wo er sein Leben beschloß. Die Werke seiner ersten sienesischen Zeit sind leonardisch im weiteren Sinne; unter dem Einfluß der römischen Schule verallgemeinerte Sodoma seine Formensprache dann rasch zum Ausdruck vollsten Schönheitsgefühls. Die jugendliche Schönheit reingebildeter, ovaler, großäugiger Frauen- und Jünglingsköpfe und die weiche Wohlgestalt nackter Kinderkörper hat kein Künstler anziehender wiedergegeben als er. Raumgliedernde, erzählende Schöpfungen höchster Art aber waren, so zahlreich sie seinem Pinsel entflossen, niemals seine starke Seite.

Seiner ersten sienesischen Zeit entstammen Tafelbilder wie sein leonardeskes Altarblatt der Kreuzesabnahme mit den berühmten klagenden Frauen in der Akademie zu Siena, Freskenfolgen wie die zu Sant' Anna in Creta bei Pienza (1503), die das Leben Christi und der Madonna, und die im Klosterhof zu Monte Oliveto Maggiore (1505 bis 1506), die das Leben des hl. Benedikt (Taf. 45, Abb. 2) darstellen. Signorelli hatte neun Bilder der Folge in Monte Oliveto gemalt (S. 242); Sodoma fügte 26 Darstellungen hinzu, die noch unmittelbarer erschaut, noch strammer gezeichnet, noch innerlicher belebt sind als seine späteren Schöpfungen. Zu den schönsten gehören „die zerbrochene Mulde“ mit dem stattlichen Selbstbildnis des Meisters, „die Bestattung“ und „die Versuchung des Heiligen“, die beide mit köstlichen Jünglingsgestalten geschmückt sind.



Abb. 216. Sodomas „Ohnmacht der hl. Katharina“ in San Domenico zu Siena. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

In Rom malte Sodoma zunächst (1508) die Decke der Stanza della Segnatura (S. 362), von der Rafael einige Stücke stehen ließ, erst bei seinem zweiten Aufenthalt (1514) aber seine herrlichen Fresken aus der Geschichte Alexanders des Großen in einem oberen Zimmer der Villa Farnesina. Am üppigsten ist hier die Vermählung Alexanders mit Roxane nach der Beschreibung dargestellt, die Lukian von einem Bilde des griechischen Meisters Aëtion (Bd. 1, S. 351) hinterlassen hat. Alle Liebesgötter der hellenistischen

Zeit werden hier wieder lebendig; der Kopf der Roxane ist vielleicht der „schönste" aller gemalten Köpfe. Die Wiederbelebung eines altgriechischen Gemäldes von solchem Umfang war eine Tat. Zwischen 1510 und 1514 malte Sodoma den ergreifend schönen Christus an der Säule in der Akademie zu Siena, den Jacobsen als „das schönste Ecce-Homo" der Renaissance bezeichnet. Um 1525 entstand der formenreine hl. Sebastian der Uffizien.

Von Sodomas späteren sienesischen Fresken bedeuten wenigstens die aus dem Leben der hl. Katharina in San Domenico (1526) eine Weiterentwickelung. Die Bilder der Ohnmacht der Heiligen (Abb. 216), die von dem über ihr schwebenden Heiland die Wundmale empfängt, und der Verzückung der Heiligen, der ein Engel die Hostie vom Himmel herabbringt, stellen verzückte Zustände in neuer, eindrucksvoller Auffassung dar. Das ganze Schönheitsgefühl des Meisters aber atmen auch seine Fresken im Palazzo Pubblico (1529—34): die berühmten Heiligen Vittorio und Ansano mit den köstlichen nackten Kindergestalten, der hl. Bernardo Tolomei und, im unteren Saale, die ganz von lichter Freude durchstrahlte Auferstehung.

Die weiteren Tafelbilder Sodomas zeigen ihn nicht von neuen Seiten. Den männlichen Heiligen seiner Altargemälde fehlt manchmal das feste Knochengerüst, den weiblichen Köpfen die Innigkeit religiösen Empfindens, der Gesamtfärbung die Wärme zusammengehaltener Stimmung. Seine weltliche Tafelmalerei kennzeichnen Darstellungen wie die Caritas in Berlin und die Lucrezia (um 1504) im Kestner-Museum zu Hannover. Ein Bildnis seiner Hand aber erkennen Cust, Frizzoni und Jacobsen nach wie vor mit Morelli in dem schönen Bilde einer grüngekleideten Dame im Städelschen Institut, das andere ihm wohl richtiger absprechen.

Den Verfall der Kräfte des Meisters zeigen seine späteren Bilder im Dom und in Santa Maria della Spina (1540—42) in Pisa. In Siena und in Rom stand er auf seiner Höhe. Jedenfalls hinterließ Sodoma Siena als eine andere Stadt, als die er betreten hatte.

Baldassare Peruzzi (1481—1551; S. 372), der große Baumeister, über den Redtenbacher, Weese, Wickhoff, Frizzoni und Hermann geschrieben, ging als Maler von Pinturicchios Fresken in der Dombibliothek zu Siena aus (S. 248), deren Einfluß in seinen frühen Decken- und Wandbildern (1504) im Chor von Sant' Onofrio zu Rom unverkennbar ist. In den Fresken seiner reifsten Zeit, wie der Madonna mit dem knieenden Stifter (1516) in Santa Maria della Pace zu Rom, erscheint er im Anschluß an Rafael und Sodoma als vollgültiger Cinquecentist. In seinen Spätwerken, wie dem Freskobild des Augustus mit der Sibylle in der Kirche Fontegiusta zu Siena, opfert auch er dem Genius Michelangelos. Sein Eigenstes aber gab Peruzzi in Ziermalereien, wie in den nur teilweise von Rafael geschonten Deckenverzierungen der Stanza d'Elioboro (S. 363), wie in seiner berühmten, täuschend plastisch gemalten Himmelsdecke des Galateasaales der Farnesina und in den Architektur- und Landschaftsmalereien eines Obersaales dieser Villa, in denen Peruzzi als Bahnbrecher der „Prospektenmalerei", ja der wandschmückenden Landschaftsmalerei auftritt, die bald darauf von oberitalienischen Künstlern in der Villa Imperiale bei Pesaro (S. 373) in großem Umfang weitergebildet wurde. Auch als Bahnbrecher der römischen Fassadenmalerei dieser Art, auf die er seinen Stil übertrug, ist Peruzzi zu nennen, wenngleich sich seine Schauseitenfresken nicht erhalten haben. Den großen Baumeister Peruzzi aber können wir uns nicht ohne den Wand- und Deckenmaler Peruzzi denken, der ihn ergänzt, ohne ihn zu überflügeln.

Die nachklassische Zeit vertrat in Siena Domenico Beccafumi (1486—1551), ein vielseitiger Künstler, der, durch mannigfache Einflüsse hindurchgegangen, schließlich in den unvermeidlichen, durch die Übermacht Michelangelos bedingten neuen Zeitstil einlenkte. Sodomas

Einfluß zeigen seine Fresken der Vermählung und des Todes der Jungfrau im Oratorio di San Bernardino zu Siena. Das Suchen nach neuen Wirkungen verraten seine altgeschichtlichen Deckenbilder (1529—35) im Stadthause zu Siena mit ihren überlegten Stellungen, ihren absichtlich bewegten Umrissen und ihren mehrfarbig abgetönten Gewändern. Ein Höchstes in ihrer Art aber leisten seine Fußbodenmosaiken im Dom zu Siena, von denen die Geschichten Elias', Ahabs und Moses' von 1517 bis 1525 noch die schlichtere Größe der älteren Zeit zeigen, wogegen die jüngeren, wie das vielgerühmte Opfer Abrahams, schon jener neuen Richtung zusteuern, die von den einen als Verfall, von den anderen als natürliche Weiterentwickelung aufgefaßt wird.

Die seelenvolle umbrische Schule, aus der Signorelli, Perugino, Bramante und Rafael hervorgegangen waren, stand von Haus aus mit an der Spitze der neuzeitlichen Bewegung. Nachdem ihre Großmeister sich auswärts zu Weltgrößen emporgearbeitet, fehlte es ihr während der Blütezeit an ihren Hauptstätten in Urbino und Perugio an neuen Keimen und Kräften. Immerhin ist Girolamo Genga aus Urbino (1476—1550), der aus der Werkstatt Signorellis zu Perugino und Rafael übergegangen war, ein tüchtiger, vielseitiger, als Baukünstler und als Maler bekannter Meister. Seine „Auferstehung" von 1510 im Dom zu Siena z. B. ist eine gediegene, an Signorelli und an Rafael anklingende Schöpfung. In der Villa Imperiale zu Pesaro, die er erbaut hatte, ließ er, wie Patzak gezeigt, die malerische Ausschmückung nach seinen Entwürfen durch Meister wie Raffaele dal Colle (um 1495 bis 1566) ausführen, der hier nach Gengas Zeichnung um 1550 den Einzug Karls V. in Bologna malte. Raffaele dal Colle von Borgo di San Sepolcro aber gehörte nach Thode und Patzak zu dem engeren Kreise des großen Rafael von Urbino. Feststeht, daß er die „Schenkung Konstantins" im Konstantinssaale des Vatikans nach Entwürfen wenn nicht Rafaels selbst, so doch Giulio Romanos ausgeführt hat. Wie unselbständig er war, zeigt z. B. seine „Auferstehung" im Dome von Borgo di San Sepolcro, auf der einer der Grabeswächter ohne weiteres dem Heliodorosbilde Rafaels entlehnt ist. Jedenfalls gehört der handfertige Künstler eher der römischen als einer besonderen umbrischen Schule der Blütezeit an.

Rom, die ewig junge, weil ewig empfängliche Tiberstadt, war durch die Gemälde Michelangelos und Rafaels abermals zu einem Wallfahrtsort für die jungen Maler der ganzen Welt geworden. Von einer eigentlichen Schule Michelangelos, der alle seine Fresken allein ausführte, kann in der Malerei freilich keine Rede sein. Doch müssen wir zwei namhafte Maler als Vertreter seines Kreises voranstellen. Der wichtigste ist der Venezianer Sebastiano Luciani, genannt Sebastiano del Piombo (um 1485—1547), über den Achiardi das neuere Hauptwerk geschrieben hat. Wir werden ihn als ausgezeichneten Schüler Bellinis und Giorgiones in Venedig wiederfinden. Aber er verließ Venedig, um sich in Rom anfangs (1511) an Rafael, bald ausschließlich an Michelangelo anzuschließen. In Rafaels Stanza d'Eliodoro hat Wackernagel seine Hand namentlich in Teilen der Messe von Bolsena nachgewiesen (S. 364). Seine Arbeiten in den Bogenfeldern des Galateasaales der Farnesina, mythologische Darstellungen aus Ovids Metamorphosen, verraten einen Venezianer, der seiner selbst nicht mehr sicher ist. Rafaels Einfluß zeigen besonders einige schöne Halbfigurenbildnisse, die, früher auf Rafael selbst zurückgeführt, heute den meisten Kennern als Hauptwerke Sebastianos erscheinen. Hierher gehören Prachtbilder wie die „schöne Römerin" des Berliner Museums

(Abb. 217), die sogenannte Fornarina der Uffizien und der Violinspieler beim Baron Alfons Rothschild in Paris. An der Spitze der in Michelangelos Fahrwasser entstandenen Gemälde Sebastianos steht die prachtvolle, noch leicht venezianisch angehauchte, noch ganz mit der Landschaft zusammenempfundene „Pietà" im Museum zu Viterbo, der sich in ganz anderer Anordnung, wenngleich innerlich verwandt, die Kreuzabnahme in Petersburg anreiht, vor allem aber die gewaltige, doch schon zwiespältige Auferweckung des Lazarus (1519) in London, der gegenüber das mächtige Martyrium der hl. Agathe (1520) im Palazzo Pitti mehr an Rafaelschüler vom Schlage Giulio Romanos erinnert. Ergreifend, trotz ihrer nicht eben völlig geglückten Vereinigung der Formensprache Michelangelos mit dem Farbenempfinden Giorgiones, sind die Geißelung Christi (nach einer Zeichnung Michelangelos) in San Pietro in Montorio zu Rom, der Christus in der Vorhölle und die Kreuztragung in Madrid. Sebastianos spätere großartige Bildnismalerei endlich kennzeichnen sein ruhig-geistvoller Hadrian VI. in Neapel, sein Ritter in Berlin, sein Damenbildnis bei Huldschinski ebendort und besonders sein befehlerisch ausdrucksvolles Bildnis Andrea Dorias im Palazzo Doria zu Rom. Eine Mischkunst wie die Sebastianos konnte natürlich einzelne Prachtbilder schaffen, doch keine Nachkommenschaft zeugen.



Abb. 217. Sebastiano del Piombos Bildnis einer Römerin im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München.

Von Sodoma zu Michelangelo übergegangen aber war Daniele Ricciarelli da Volterra (gest. 1566), der nichts geschaffen zu haben brauchte als seine großzügige, packend lebenswahre, von leidenschaftlicher Empfindung beseelte Abnahme Christi vom Kreuze in Santa Trinità ai Monti zu Rom, um zu den wirklichen Förderern der italienischen Kunst der Blütezeit zu zählen.

Als eigentliche Schüler und Werkstattgenossen Rafaels haben wir Giovanni Francesco Penni, „il Fattore" (1488—1540), und Giulio Pippi, genannt Romano (1492—1546), schon kennengelernt (S. 365, 368, 373). Auf ihren Anteil an der Ausführung der späteren Freskenfolgen Rafaels können wir nicht zurückkommen. Von den Ölgemälden, die als Werke Rafaels verkauft wurden, aber hatte, wie wir mit Dollmayr annehmen, Penni, der schlichtere, Rafael ähnlichere Maler z. B. die Madonna dell' Impannata des Palazzo Pitti, die „Heimsuchung" der Madrider Galerie und die große Krönung Marias der vatikanischen Sammlung ausgeführt, wogegen Giulio Romano, der eigenwilligere Meister, der derbere Formen, rötlichere Fleischtöne und rauchigere Schatten bevorzugte, z. B. die berühmte „Perle" der Madrider Galerie, den großen Erzengel Michael, die hl. Margarete und die Johanna von Aragonien im Louvre ausführte. Von Pennis selbständiger Tätigkeit ist nicht viel zu berichten. Giulio Romano aber, dem schon Conte d'Arco ein Buch gewidmet hat, führte seine Kunst nach Rafaels Tod zunächst in Rom zu neuen Siegen, dann, nachdem Federigo Gonzaga ihn 1524 nach Mantua berufen hatte, in Oberitalien zu immer selbständigerer Gestaltung.

Von seinen Tafelgemälden steht die Steinigung des Stephanus in Santo Stefano zu Genua noch auf der Höhe römischer Geschichtsmalerei, lenkt seine Madonna mit der Katze im Neapeler Museum schon zu den religiösen Sittenbildern vom Schlage der bekannten Madonna mit der Badewanne in Dresden hinüber, die ihn von seiner anmutigsten Seite zeigt. Wichtiger ist Giulios Tätigkeit in Mantua. Die Wandgemälde aus dem Trojanischen Krieg im herzoglichen Schlosse verraten seine engen Beziehungen zu den archäologischen Studien seiner Zeit. Als kühner Neuerer im Barocksinne aber erweist er sich in dem letzten seiner Bildersäle des Palazzo del Tè (1532—34), dessen Decke und Wände ohne Umrahmung und Unterbrechung mit einer einzigen großen, übrigens von seinem Schüler Rinaldo Mantovano ausgeführten Darstellung des Gigantensturzes von beklemmend realistischer Wirkung bedeckt sind. Giulio Romanos Stellung wird innerhalb der Nachfolge Rafaels durch seine Verschmelzung archäologischer, realistischer und barocker Strömungen gekennzeichnet.

Von den ferneren Rafaelschülern verpflanzte Piero Buonacorsi, genannt Perino del Vaga (1500—1547; S. 366), die römische Groteskenmalerei in etwas verwässerter und vergröberter, aber doch auch dem kommenden Zeitstil zugewandter Weiterbildung nach Genua, wo er den Palast Andrea Dorias schmückte. Hier zeigt er sich in den landschaftlich angehauchten Bogenfelderbildern aus der römischen Geschichte in der unteren Halle, in den überlebensgroßen, bewegt dasitzenden Helden aus dem Gefolge Dorias der oberen Galerie und in dem Gigantenkampf des Hauptsaales als außerordentlich vielseitigen, dem Zeitgeist maßvoll verschriebenen Meister, der sich doch vergeblich bemühte, das Überlieferte mit neuem Leben zu erfüllen. Giovanni da Udine (1487—1564) hingegen (S. 366), der selbständige Erfinder auf dem Gebiete der dekorativen Tier-, Landschafts- und Fruchtkranzmalerei, der eigenartige Übersetzer der altrömischen Grottenzieraten in aufsteigende Pilasterverzierungen, führte seine Kunst von Rom nach Florenz und schließlich nach Venedig zurück, von wo er ausgegangen war. Den Hauptsaal des Palazzo Grimani verwandelte er hier (1539—40), alles verdichtend, was er in den vatikanischen Loggien geschaffen, in eine üppige Laube durcheinanderwuchernder, reich mit Vögeln belebter Gewächse. Daß auch hier altrömische Wandmalereien wie die zu Primaporta (Bd. 1, S. 496) mit neuem Raumgefühl wieder erweckt wurden, ist einleuchtend, und doch wirkt gerade Udines Saalschmuck dieser Art, der die Natur ins Haus zieht, als etwas selbständig Neuzeitliches.

Im Anschluß an Rafael entwickelte sich auch Polidoro da Caravaggio (um 1495 bis 1543) zu einem Hauptvertreter jener von Peruzzi in Rom verbreiteten Fassadenmalerei, die in Fresko oder Sgraffito (Auskratzen der Zeichnung aus der weißen Übertünchung eines dunkeln Grundes) arbeitete. Seine Fassadenmalereien kennen wir freilich nur aus Stichen; von Polidoros Innenmalereien aber haben sich z. B. in San Silvestro a Monte Cavallo zwei durch Vasari beglaubigte braune Berglandschaften mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Katharina und der hl. Magdalena erhalten, die er mit seinem Freunde Maturino ausgeführt hatte. Über diese frühesten, vor 1527 entstandenen „Kirchenlandschaften" habe ich anderwärts ausführlich berichtet. Sie stehen am Anfang einer neuen Entwickelungsreihe.

Das spätere Künstlergeschlecht, das die Kunst Michelangelos und Rafaels erst aus zweiter Hand empfing, machte sich dann mit seinen geschickt und leicht entworfenen, gedankenlos mit überlieferten Formen schaltenden Malereien gerade in Rom ungebührlich breit.

Neben der großen Wand- und Tafelmalerei blühten in Mittelitalien auch noch einige kunstgewerbliche Nebenzweige der Malerei. Nur eine Nachblüte freilich erlebte die

Glasmalerei meist unter nordischen, die Mosaikmalerei meist unter venezianischen und die Buchmalerei meist unter oberitalienischen Händen. In heimischer Vollblüte stand noch die Holzintarsia. Zu neuer Blüte aber entfaltete sich die mittelitalienische Kunsttöpferei in den farbenprächtig mit Bildern oder Verzierungen bemalten Majolikageschirren von Castel Durante, Siena, Deruta und Urbino; und mit ihr wetteiferte der unter oberitalienischen Händen neugeborene mittelitalienische Kupferstich in der Verbreitung der Formensprache der rafaelischen Schule. Von den vervielfältigenden Künsten wurde der Buchholzschnitt um 1500, außer in Venedig, nirgends so sorgfältig gepflegt wie in Florenz. Kristeller hat den florentinischen Buchholzschnitt eingehend weiter verfolgt. Der Stil des 16. Jahrhunderts kam in Mittelitalien aber nicht im Holzschnitt, sondern im Kupferstich zum Durchbruch. Sein Hauptvertreter, der berühmte Marc Anton Raimondi aus Bologna (um 1480 bis vor 1534), dem schon Delaborde ein Buch gewidmet, hatte zwischen 1500 und 1510 im Anschluß an seinen Lehrer Francia hauptsächlich Gegenstände der antiken Mythologie in noch trockener und herber, wenngleich in der rundlichen Linienführung schon über Mantegna (S. 270) hinausgehenden Art gestochen, trat dann technisch in Dürers und Lukas van Leidens Fußtapfen, wobei er 1500 seinen Stich nach Michelangelos badenden Soldaten (Abb. 218) mit landschaftlichen Motiven Lukas van Leidens ausstattete, schloß sich aber in Rom, wo er um 1510 auftauchte, wie Wickhoff gezeigt hat, zuerst an Peruzzi, bald jedoch völlig an Rafael an, nach dessen Vorlagen er Gemälde, wie den Parnaß und die Galatea, hauptsächlich aber eigens zu diesem Zwecke entworfene Zeichnungen, wie den Bethlehemitischen Kindermord, stach. Marc Anton wurde dadurch zum Vater des nachbildenden (reproduktiven) Kupferstiches, der sich, wie Thode gezeigt hat, auch unter seinen Schülern Agostino Veneziano und Marco Dente neben der Verbreitung der Erfindungen der römischen Malerschule hauptsächlich des Vertriebs antiker Bildwerke in Nachbildungen annahm und dadurch viel zur Verschönerung, aber auch zur Verallgemeinerung und Veräußerlichung der italienischen wie der europäischen Kunstsprache beitrug.



Abb. 218. Badende Soldaten. Stich von Marc Anton Raimondi nach Michelangelo. Nach dem Original im Kupferstichkabinett zu Dresden.

2. Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Unteritalien.

Die üppigen, von himmlischem und unterirdischem Feuer erwärmten Fluren Unteritaliens und Siziliens hatten im 16. Jahrhundert unter der Herrschaft der spanischen Vizekönige nur einen geringen Anteil an der gewaltigen künstlerischen Bewegung, die von dem übrigen Italien aus ganz Europa mit fortriß.

Über die Baukunst der Hoch- und Spätrenaissance auf Sizilien schweigt selbst di Marzo,

der Geschichtschreiber der sizilianischen Kunst. Auch aus Unteritalien aber lassen sich nur vereinzelte Bauwerke dieses Jahrhunderts hervorheben. Aquila, die frische Abruzzenstadt, war gerade spanisch geworden, als Cola dell' Amatrice hier der Kirche San Bernardino (1527) ihre frühmichelangeleske Fassade schuf. Neapel hatte sich schon an die spanische Herrschaft gewöhnt, als hier (1516) die Kirche San Giovanni a Carbonara ihre kreisrunde, inwendig dorisch gegliederte Caraccioli-Kapelle erhielt. Etwas später (1517—24) erstand hier die flachgedeckte, einschiffige, durch „triumphbogenartige Kapelleneingänge" (Burckhardt) belebte Kirche Santa Maria delle Grazie, deren Gesamteindruck gleichwohl eher der Früh- als der Hochrenaissance entspricht. Erst die Barockzeit brachte der Baukunst der Stadt des heiligen Januarius einen neuen Aufschwung.

In und mit der Architektur spielt auch während des ganzen 16. Jahrhunderts in Sizilien und Neapel die dekorative Marmorplastik, neben der es eine unabhängige Bildhauerei hier kaum gab, eine Hauptrolle. Die sizilianische bildnerische Zierkunst beherrschten nach wie vor die Gagini (S. 254). Antonello Gaginis (1478—1538) Nachkommen und Nachfolger, die hier so wenig aufgezählt werden können wie ihre Werke, füllten, von einer Stadt zur anderen wandernd, während des ganzen Jahrhunderts das Äußere und Innere der sizilischen Kirchen mit ihren nicht eben tiefgründigen, doch ansprechenden, nur allmählich in absichtlichere Bewegung geratenden Bildwerken. In Neapel aber spielte der Bildhauer Giovanni Merliano da Nola (1478—1558), dessen Kunst Frizzoni untersucht hat, mit seinen Schülern und Nachfolgern, als deren bester Domenico d'Auria gilt, jetzt eine ähnliche Rolle wie die Gagini in Palermo. Die Hauptleistung der Schule ist die gefällige Ausschmückung jener Cappella Caraccioli (Abb. 219) mit zahlreichen Bildwerken in runder und halberhabener Arbeit. Von Nolas Altarwerken ist der äußerlich noch ziemlich ruhige, doch innerlich bewegte Madonnenaltar in San Domenico, von seinen Grabmälern ist das gesucht aufgebaute, doch kräftig durchgeführte Denkmal des Vizekönigs Pedro de Toledo in San Girolamo degli Spagnuoli das berühmteste. Mit seinem Nebenbuhler Girolamo di Santa Croce (1502 bis 1537) aber wetteiferte Nola in Santa Maria delle Grazie, wo jeder von ihnen einen Altar und einige Reliefs ausführte, ohne daß wesentliche Stilunterschiede zwischen ihnen zutage traten.

Kann diese Zierbildnerei Siziliens und Neapels immerhin als Kunsterzeugnis des heimischen Bodens angesehen werden, so hat die Malerei dieser Gegenden dem nur wenig Bodenwüchsiges an die Seite zu setzen. Was über die sizilische Malerei aus den „Pittori Messinesi" und di Marzos großem Werk herauszulesen war, ist, wenigstens für Palermo, von den Schlacken mißverstandener Vaterlandsliebe gereinigt, schon von Janitschek, neuerdings nochmals von di Marzo wissenschaftlich zusammengefaßt worden. Die messinesische Übergangsrichtung des Girolamo Alibrandi haben wir schon kennengelernt (S. 297). Völlig dem Cinquecento gehört sein jüngerer palermitanischer Genosse Vincenzo di Pavia, genannt Romano (gest. 1557), an, der früher irrtümlich Vincenzo Ainemolo genannt und unter diesem Namen von Janitschek ausführlich besprochen wurde, während di Marzo seinen wirklichen Namen festgestellt hat. Vincenzo Romano, der seit 1518 in Palermo malte, ist ausgesprochener Rafaelist, ohne daß man ihn zu den wirklichen Schülern Rafaels zählen könnte. Jedenfalls war er auf dem Festlande gebildet. Seine Bilder in Palermo aber, wie die Kreuzabnahme von 1530, die Himmelfahrt Christi von 1533 in der Pinakothek und die Madonna del Rosario von 1540 in San Domenico, zeigen eine allmähliche Zunahme individueller Züge innerhalb des herkömmlich rafaelischen Grundgefühls, das seine Schüler und Nachfolger vom Schlage des Antonio Spatafora hier bis zum Ende des Jahrhunderts bewahrten.

Die Geschichte der Hochrenaissancemalerei Neapels hat auch durch Rolfs' gründliche neue Untersuchungen kein neues Ansehen gewonnen. Aus der Fülle der Namen, die sich hier erhalten haben, ragt nach wie vor nur Andrea Sabattini von Salerno (um 1485—1531) hervor, ein von der Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts überschätzter Meister, der in seiner Vaterstadt, in Montecassino, in Eboli und auf Sizilien, vor allem aber in Neapel viel beschäftigt war. Gilt er in der Regel als Schüler Rafaels in Rom, so hat Frizzoni nähere Beziehungen zwischen ihm und dem Lombarden Cesare da Sesto (S. 403) nachzuweisen gesucht.

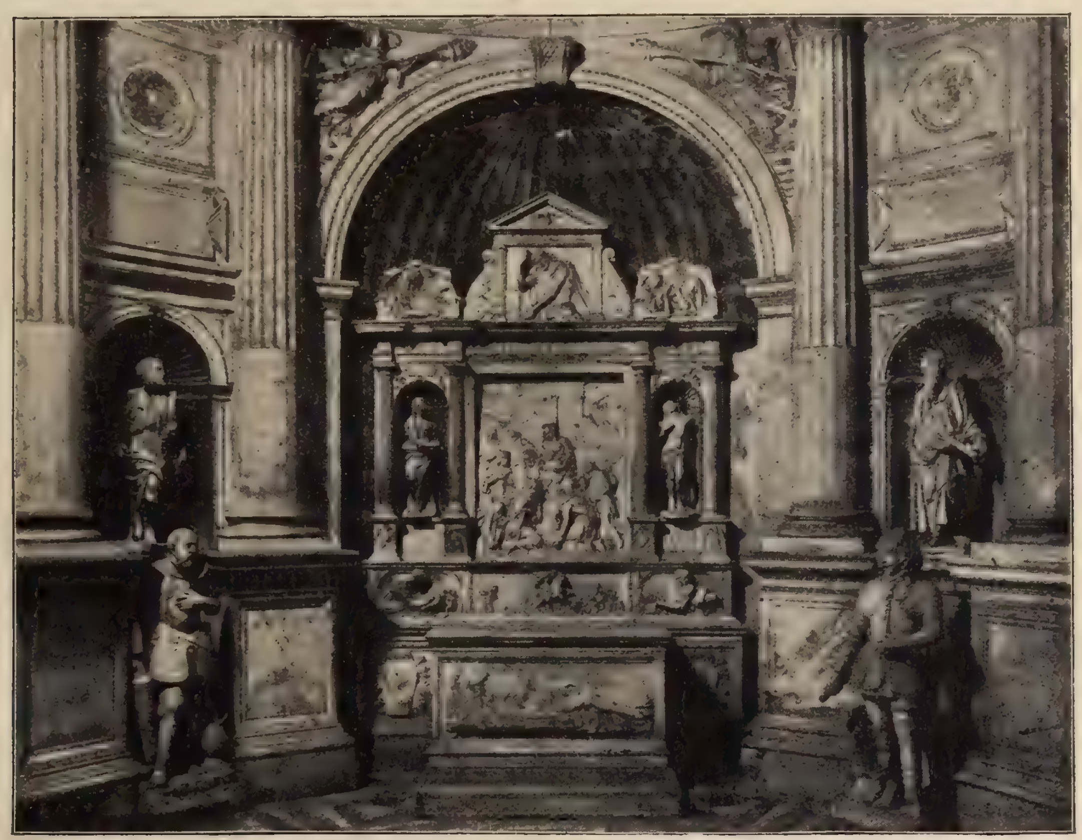


Abb. 219. Das Innere der Cappella Caraccioli bei San Giovanni a Carbonara in Neapel. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Jedenfalls gehört Sabattini zu den Malern, die bereits begannen, die Formen- und Farbensprache des kurzen goldenen Zeitalters zu verzerren und zu verzetteln; und doch ist seinen Erfindungen eine gewisse Unmittelbarkeit, seiner Zeichen- und Malweise eine gewisse Frische des Weiterstrebens nicht abzusprechen. Seine Fresken aus dem Leben des hl. Januarius in San Gennaro de' Poveri zu Neapel und seine zahlreichen Kirchenbilder, von denen die Anbetung der Könige im dortigen Museum genannt sei, können sich in der Tat neben den meisten Bildern aus der Nachfolge Rafaels sehen lassen. Eine andere Tonart dagegen schlug ein anerkannter Rafaelschüler, der Lombarde Polidoro da Caravaggio (S. 390) an, als er sich 1527 infolge der Plünderung Roms nach Neapel und schließlich nach Messina zurückzog. In Neapel erwachte sein lombardischer Wirklichkeitssinn. Seine große Kreuztragung Christi im Museum dieser Stadt ist ein Vorklang des Realismus der neapolitanischen Schule des 17. Jahrhunderts.

3. Die oberitalienische Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

A. Vorbemerkungen. — Die oberitalienische Baukunst der Hochrenaissance.

Die blühenden Gefilde Oberitaliens mit ihren großen, üppigen Handelsstädten und ihren kleinen, kunstreichen Fürstensitzen bilden kunstgeschichtlich im 16. Jahrhundert keinen so fest in sich zusammengeschlossenen Bezirk wie Rom, Toskana und Umbrien, die sich wegen ihrer mannigfachen Wechselbeziehungen nicht voneinander trennen ließen. Wenigstens die maßgebende Kunst Oberitaliens, die Malerei, entwickelte sich trotz ihrer Beeinflussung durch Leonardo da Vinci selbständig und eigenartig, während die neuzeitliche Bildnerei Oberitaliens rasch in Abhängigkeit von ihrer mittelitalienischen Schwester geriet, die oberitalienische Baukunst aber den lebhaftesten Künstleraustausch mit der toskanisch-römischen unterhielt. Schon Bramante war ein lebendiges Bindeglied zwischen Mittel- und Oberitalien gewesen. Schon der alte Fra Giocondo (1435—1515; S. 256) hatte in seinem letzten Lebensjahr als technischer Berater Rafaels am Bau der Peterskirche in Rom teilgenommen; und die bedeutendsten Baumeister der Hoch- und Spätrenaissance Oberitaliens waren entweder geborene Mittelitaliener oder hatten doch in Rom ihre Lehrjahre durchgemacht. Gerade diese eingewanderten oder heimgekehrten Baumeister pflegten aber, wenn sie meist auch eine Stadt zum Mittelpunkt ihrer Tätigkeit erkoren, ihre Kräfte doch oft genug dem Dienst benachbarter Gemeinwesen zu widmen und gerade dadurch einen gewissen künstlerischen Ausgleich zwischen diesen herzustellen.

Der älteste dieser großen oberitalienischen Baumeister der neuen Zeit war Michele Sanmicheli (1484—1559) aus Verona, der sich in Rom in engem Anschluß an Bramante entwickelt hatte, den kräftigen, ausdrucksvollen Hochrenaissancestil der Spätzeit dieses Meisters nach Oberitalien trug, ihn in Verona aber unter dem unmittelbaren Einfluß der dort erhaltenen altrömischen Bauten selbständig weiterentwickelte. Seiner mittelitalienischen Frühzeit gehören namentlich die charaktervollen Zentralkirchen in Montefiascone an, von denen der Dom (1519) ein Achteck mit Zeltdachkuppel und an allen Seiten vorspringenden Halbrundnischen bildet, Santa Maria delle Grazie aber als griechisches Kreuz mit ragender Vierungskuppel auf Antonio Sangallos Kirche zu Montepulciano (S. 371) zurückweist. In Verona gaben gerade die dort erhaltenen spätrömischen Bauten mit ihren „barock“ wirkenden Einzelheiten seiner Hochrenaissance einen, wenn man will, fortschrittlichen Einschlag. Dem unvollendeten Außenbau des veronesischen Amphitheaters (Bd. 1, S. 477) meinte er die Berechtigung der Rustikapilaster entnehmen zu können, der Porta Borsari (Bd. 1, S. 482) sah er die spiralförmig gefurchten Säulen und die von Halbsäulen oder Pilastern getragenen Flachbogen- oder Dreieckgiebel als Umrahmungen der Rundbogen ab. Gleich in der reichen Fassade des Palazzo Bevilacqua zu Verona (Taf. 46, Abb. 1), dessen Rustika im Erdgeschoß über die derbe toskanisch-dorische Pilastergliederung hinwegläuft, während das prächtige Obergeschoß sich in Triumphbogenmotiven erschöpft, brachte er alle jene Einzelheiten zur Geltung. Im Obergeschoß sind alle Wandteile zwischen den gewundenen korinthischen Halbsäulen in Fenster und deren bildnerische Umrahmung aufgelöst. Ruhiger wirkt trotz seiner Halbgeschosse innerhalb beider Hauptgeschosse sein Palazzo Canossa mit dem pilasterlosen Rustika-Erdgeschoß, dem durch korinthische Pilasterpaare gegliederten Obergeschoß und der mächtigen Dachbalustrade. Am strengsten und vornehmsten erscheint sein Palazzo Pompei, der nur ein kraftvolles toskanisch-dorisches Halbsäulenstockwerk über mächtigem Rustika-Erdgeschoß trägt. Auch die Tore Veronas machte Sanmicheli zu charakteristischen Kunstbauten. Berühmt sind namentlich die

1. Michele Sanmicheles Palazzo Bevilacqua in Verona.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.



2. Die Markusbibliothek in Venedig.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.



1. Familiengruppe von Lorenzo Lotto in der Nationalgalerie zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



2. Paris Bordones Gemälde „Diana als Jägerin“ in der Dresdener Galerie.

Nach Photographie von F. u. O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

Porta nuova (1533—40) und die fünfbogige Porta Stuppa (1542—47), in denen die Rustikaverkleidung und die dorische Ordnung sich, einander bekämpfend, vermählen. Auf dem Gebiete des Kirchenbaues aber reihte er in Verona seinen frühen mittelitalienischen Zentralkirchen seine ruhig in sich geschlossene Madonna di Campagna an, die von außen als Rundbau mit einem Umgang von 28 dorischen Säulen, von innen als Achteck erscheint, das durch Nischen zwischen korinthischen Pilastern gegliedert ist. Der Bau wurde erst nach des Meisters Tode ausgeführt. Schließlich bereicherte Sanmicheli die Lagunenstadt Venedig noch mit großartigen Palästen. Um 1542 erhob sich hier sein Palazzo Corner-Moncenigo, der über dem dorischen Rustika-Erdgeschoß noch zwei Haupt- und Zwischengeschosse mit klassischer Gliederung trägt, um 1550 aber sein gewaltiger, ebenfalls in drei Haupt- und drei Zwischengeschossen emporstrebender Palazzo Grimani (Abb. 220), von dessen fünf Öffnungsachsen die mittleren von einfachen, die beiden äußeren von doppelten korinthischen Pilastern (im Erdgeschoß) und Halbsäulen (in den Obergeschossen) eingefaßt sind. Die Betonung der seitlichen Achsen anstatt der mittleren ist noch Renaissance, nicht Barock, und das feine Mäanderband über dem Sockel des Baues ist klassisch.



Abb. 220. Michele Sanmichelis Palazzo Grimani in Venedig. Nach Photographie.

Nur zwei Jahre jünger als Sanmicheli war Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1486—1570), dem L. Pittoni ein Buch gewidmet hat. Sansovino war geborener Florentiner, der, vielleicht noch ein Schüler Bramantes, als Bildner und Baumeister in Mittelitalien wirkte, bis er 1527 nach Venedig übersiedelte, das ihn glänzend aufnahm. In Rom hatte er 1519 den vornehm abgewogenen einheitlichen Innenraum der kleinen Kirche San Marcello geschaffen. In Venedig suchte er sich dem Charakter der Wasserstadt, ihrer Heiterkeit, ihrer Prachtliebe, ihren Spiegelungen anzupassen, und hier verschmähte er sogar gelegentliche Rückgriffe auf die venezianische Frührenaissance nicht. Dies gilt z. B. von seinem schlichten Innenbau der Kirche San Francesco della Vigna, aber auch noch von der dreistöckigen, mit kleinen Motiven ausgestatteten Schauseite der einschiffigen, tonnengewölbten Kuppelkirche San Giorgio de' Greci (1550), deren Inneres durch die griechische Bilderwand beengt wird. Am feurigsten aber tritt Jacopo uns in seinen herrlichen venezianischen Palastbauten entgegen. Sein majestätischer Palazzo Corner della Cà grande trägt über dem Rustika-Wassergeschoß zwei Obergeschosse mit Rundbogenfenstern zwischen ionischen und korinthischen Doppelhalbsäulen. Sein Münzgebäude, die Zecca, verrät in den zugemauerten Arkaden des Rustika-Grundgeschosses und den dorischen und ionischen Rustikahalbsäulen ihrer Oberstockwerke den trotzig-abwehrenden Charakter, den ihr

Zweck bedingt. Sein Hauptbau, zugleich das festlichste Gebäude Venedigs, ist die marmorne Markusbibliothek (Taf. 46, Abb. 2), die jetzt zum Königsschloß gehört: der hallenartig langgestreckte Edelbau an der Piazzetta, dessen Wände völlig in Bogenöffnungen zwischen Pfeilern aufgelöst sind, die im Untergeschoß dorische, im Obergeschoß ionische Halbsäulen tragen. Charakteristisch sind daneben die kleineren Säulen in den Arkadenleibungen, der wohlberechnete Triglyphenfries über den dorischen Säulen, der üppige Girlandenfries über dem oberen, ionischen Gebälk, die Balustraden unter den Fenstern des Obergeschosses und über dem Ganzen Kranzgesimse: alles in reinen, weichen, vollen Formen, alles in heiterem, weißem Marmorglanze! Ohne diesen Bau Sansovinos, der über die mittelitalienische Hochrenaissance hinausstrebt, wäre Venedig nicht Venedig. Von seinen Bauten in den Nachbarstädten aber gehört der klassische Universitätshof zu Padua (1552) zu seinen Meisterwerken: noch ein zweistöckiger Säulenhof mit klassischem, geradem Gebälk, noch reine Hochrenaissance, ohne Anflug von Barock.

Wie die altvenezianische Baukunst in ihrer eigenen Richtung weiterstrebte, aber zeigen Bauten wie die Scuola di San Rocco und die Kirche San Salvatore. Die Schauseite der Scuola di San Rocco (1517—50), an der nacheinander Bartolommeo Buon aus Bergamo (gest. 1529), Sante Lombardi (1504—60) und Antonio Scarpagni, genannt Scarpagnino (vor 1490—1558), arbeiteten, wirkt mit ihren geteilten Rundbogenfenstern, ihren reichen farbigen Einlagen und ihren willkürlichen Verhältnissen noch durchaus frührenaissancemäßig, während ihre frei vorspringenden korinthischen Säulen mit ihrem verkröpften Gebälk schon fast über die Hochrenaissance hinausweisen. Die dreischiffige Kirche San Salvatore aber, die Giorgio Spavento (gest. nach 1505) entworfen, Tullio Lombardo (um 1460—1537; S. 255) weitergeführt hat, gehört mit der perspektivischen Wirkung ihrer drei durch Quertonnen getrennten Flachkuppeln hintereinander, der die Seitenschiffe folgen, schon voll zur Hochrenaissance, die auch die Reinheit ihrer Einzelformen bezeugen. Den dreiachsigen Rhythmus b, a, b ihrer Grundrißbildung hat Frankl hervorgehoben.

Wie Tullio Lombardi ging noch ein zweiter venezianischer Frührenaissancebildner, Alessandro Leopardi (geb. 1512; S. 263), als Baumeister zu großer schlichter Hochrenaissance über. Seine Kirche Santa Giustina zu Padua, die 1533 bis auf ihr unfertiges Äußere von Andrea Moroni aus Bergamo vollendet wurde, gehört von innen zu den gewaltigsten Schöpfungen klassischer Raumkunst. Die dreischiffige Basilika wird von dreischiffigem Querhaus durchschnitten. Das Vielkuppelsystem ist in eigenartiger Weise mit dem Tonnensystem verknüpft, und die Durchführung geschieht, wie Jakob Burckhardt sagte, „mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind". Aber auch der herbe veronesische Frührenaissance-Maler Giovanni Maria Falconetto (1458—1534; S. 271), dessen Bautätigkeit hauptsächlich Padua angehört, half die paduanische Baukunst der Hochrenaissance zuführen. Sein kraftvolles Säulenportal am Palazzo del Capitanio und seine reizvolle, villenartige, 1524 für den Lebenskünstler Luigi Cornaro geschaffene Anlage des Palazzo Giustiniani sind reine Hochrenaissancebauten, denen seine Porta San Giovanni (1528) sich in Gestalt eines altrömischen Triumphbogens anschließt.

In Mailand steht Cristoforo Solaris (S. 251) alte Achteckkirche Santa Maria della Passione (1505—30) mit ihrem rhythmischen Wechsel von „quadratischen Armen in den Hauptachsen und Halbkreisnischen in den Diagonalen" (Frankl) ihrer Formensprache nach doch noch halbwegs auf dem Boden der Frührenaissance. Die eigentliche Hochrenaissance übersprang Mailand, wo freilich Bramante einen Teil ihrer Wirkungen bereits vorausgenommen hatte

(S. 253). In Parma bildet die Kirche La Steccata (1521—39), ein griechisches Kreuz mit halbrunden Armschlüssen, edler Mittelkuppel und abgesonderten Eckräumen, ein Inneres von ruhig abgewogener Wirkung. Bologna aber, die reiche und gelehrte Universitätsstadt, hielt die mit der Nähewirkung rechnende Frührenaissance länger fest als die übrigen Hauptstädte. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß der „große Theoretiker" Sebastiano Serlio (1475 bis 1552), dessen Werk über die Baukunst uns seine Hoch- und Spätrenaissancerichtung deutlicher veranschaulicht als seine erhaltenen Werke, in Bologna geboren war, und daß der bolognesische Übergangsmeister Andrea Marchese da Formigine in Werken wie der reichen Pfeilervorhalle der Kirche San Bartolommeo (1516—30) zwar frührenaissancemäßig beginnt, jedoch in Bauten wie dem klassischen Hofe des Palazzo Malvezzi-Campeggi (1522) und wie dem Palazzo Fantuzzi mit seinen von schematisierter Rustika umbänderten dorischen und ionischen Halbsäulen den Stil der Mitte des 16. Jahrhunderts ausdrucksvoll und eigenwillig vertritt. Entschiedener vom klassischen Hochrenaissancegeist erfüllt sind Antonio Morandi, genannt Terribilia (gest. 1568), und Bartolommeo Triachini (1500—1565), dessen Palazzo Malvezzi-Medici die drei Säulenordnungen übereinander nüchtern und wohlgesetzt verwertet, während sein Palazzo Ranucci an seinen pilasterlosen Obergeschossen schon barock durchbrochene Fenstergiebel zeigt.

In Genua, der üppigen Berg- und Seestadt, leitet Michelangelos Schüler Giovanni Montorsoli (S. 379) den Bau des berühmten Palazzo Doria mit seinen Terrassen, seinen korinthischen Säulenhallen und seinen der Malerei überlassenen Wänden. Das großartig Neue der 1529 im wesentlichen vollendeten Anlage bestand in ihrer Anpassung an Luft, Strand und Meer. Erst 1545 beginnen dann Montorsolis Umbauten und bildnerische Arbeiten in San Matteo (S. 379) zu Genua. Auf Montorsoli aber folgte in Genua schon Galeazzo Alessi (1512—72), folgte in Vicenza der große Andrea Palladio (1518—80); und mit ihnen wie mit allen Baukünstlern, die erst im Lichte des 16. Jahrhunderts geboren waren, zog auch in Oberitalien die über die Hochrenaissance hinausgehende neue Formenauffassung ein, der wir erst im nächsten Bande nähertreten können. Daß kein Geringerer als Michelangelo ihr Stammvater war, wissen wir bereits; aber auch jener Bolognese Serlio, der noch dem 15. Jahrhundert entstammte, sieht in seinem großen Werke über die Baukunst die alte Kunst doch schon mit neuen Augen an und verteidigt seine hier und da durchbrechende Eigenwilligkeit schon damit, daß die Menschen immer etwas Neues wünschen („perchè gli uomini desideranno cose nuove").

B. Die oberitalienische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Wie im 15. Jahrhundert diente die Bildhauerei Oberitaliens auch im 16. Jahrhundert vornehmlich zur Ausschmückung von Schöpfungen der Baukunst. Die Ausläufer der alten Schulen machten sich hier noch bis weit ins neue Zeitalter hinein bemerkbar. Als maßgebend treten jetzt jedoch auch in Oberitalien neben einigen lombardischen hauptsächlich toskanische Bildhauer hervor. In Genua hatte im 15. Jahrhundert die weitverzweigte lombardische Bildhauerfamilie der Gagini (S. 254 und S. 259) geherrscht. Zur Beteiligung an ihrer Hauptschöpfung, der bildnerischen Ausschmückung der überreichen Johanneskapelle des Domes, waren aber schon damals toskanische Großmeister wie Matteo Civitale (S. 206) und Andrea Sansovino (S. 371, 375) herangezogen worden, deren ruhig vornehme Marmorstandbilder siegreich aus der dekorativen Flut hervorragen. Auch jetzt wurden zunächst Lombarden, Giovanni

Giacomo della Porta (gest. 1555) und sein Sohn, Michelangelos Schüler, Guglielmo della Porta (gest. 1577), herbeigeholt, als es galt, die Johanneskapelle mit einem prächtigen Altaraufsatz zu schmücken. Die Arbeit begann 1531. Von Guglielmo rühren die Prophetenreliefs an den vier Seiten her. Das Werk zeigt, wie Suida es ausdrückt, „aufs glücklichste die Vereinigung des lombardischen Ziersinnes mit cinquecentistischer Vereinfachung aller Formen". Gleichzeitig schufen dieselben Meister aber auch das reife plastische Bildwerk des Apostelaltars im Dom. Auf Giangiacomo della Porta wird die edle Gestalt des segnend in der Mitte thronenden Heilands, auf Guglielmo werden die schon recht absichtlich bewegten und barock angebrachten Apostelstandbilder, wird aber auch die lebenswahre Bildnisgestalt des vorn am Altar knieenden Stifters zurückgeführt. Bald aber, nachdem Guglielmo 1547 Genua verlassen, um in Rom in den Dienst Michelangelos zu treten (S. 379), erschien der unbefangenste Schüler Michelangelos, der Toskaner Montorsoli (S. 397), in Genua, wo er Andrea Dorias später zertrümmerte, nur in Bruchstücken erhaltene Kolossalstatue, vor allem aber jenen reichen bildnerischen Schmuck des Inneren der Doriakirche San Matteo (S. 379) schuf, der 1561 vollendet wurde. Wie ausdrucksvoll die Altarnischengruppe der Pietà zwischen Apostel- und Prophetengestalten, wie machtvoll darüber die Gestalt des Erlösers zwischen Propheten- und Evangelistenreliefs! - Auch unter den Bildhauern, die den Palast Andrea Dorias schmückten, ragte ein Toskaner, Giovanni da Fiesole, hervor, der nicht nur das vornehme Hauptportal, sondern auch die prachtvollen, mit Atlanten und Standbildern geschmückten beiden Riesenkamine des großen Saales ausführte. Der toskanischen Bildhauerei war damit auch Genua verfallen.



Abb. 221. Gaston de la Foix. Liegebild von Agostino Bustis (Bambajos) Grabmal Gastons im Schloßmuseum zu Mailand. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

In Mailand, wo Leonardo da Vinci sich als Bildhauer umsonst bemüht hatte (S. 332), klang der altlombardische Stil, den im Übergang zum 16. Jahrhundert Giovanni Antonio Amadeo (S. 249) und Cristoforo Solari, il Gobbo (S. 251), glänzend vertreten hatten, in den gezierten Schöpfungen Agostino Bustis, genannt Bambaja (um 1480—1548), selbständig, wenngleich nicht eben majestätisch aus. Seine Hauptwerke, wie das Grabmal Gastons de la Foix (1515—22; Abb. 221) aus der Augustinerinnenkirche zu Mailand, sind leider zerstückelt, ihre Stücke aber, wie Sant' Ambrogio nachgewiesen hat, in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Die reine, aber doch noch fast mittelalterlich befangene, durchaus nicht cinquecentistisch wirkende Grabfigur Gastons ziert das Burgmuseum zu Mailand, das auch einige der Passionsreliefs des Denkmals der Familie Birago besitzt. Hauptteile dieses Denkmals, schlanke weiche Gestalten, befinden sich auf der Isola Bella.

Modena aber erzeugte und besaß in der Blütezeit des 16. Jahrhunderts in Antonio Begarelli (um 1479—1565), den Siegfried Weber uns nähergebracht, einen selbständigen Bildhauer, der die herb naturalistische, in farbiger Bemalung prangende Tongruppenkunst Mazzonis (S. 261), seines Lehrers, mit neuem Naturgefühl in die farbenlose plastische Schönheit des Cinquecento übersetzte. Immerhin pflegte er seinen Gestalten ursprünglich mit Bleiweiß Marmorglanz zu verleihen und einzelne ihrer Teile durch Gold- oder Farbenzutaten auszuzeichnen. Reifer als seine leidenschaftliche Beweinung Christi in Sant' Agostino von 1524 sind bereits die „Krippe" von 1527 im Dom und die große formenschöne Madonna von demselben Jahre im Stadtmuseum zu Modena. Ruhiger abgewogen als seine figurenreiche, etwas unbeholfen angeordnete Kreuzabnahme von 1531 in San Francesco ist seine schlichtere „Beweinung" von 1544 in San Pietro (Abb. 222). Packend wirkt seine Bildnisbüste Sigonios von 1555 in Sant' Agostino zu Modena. Daß Begarelli Beziehungen zu Rafael gesucht, läßt seine Formensprache vermuten. Beziehungen zu Correggio (S. 423), dem großen Maler im benachbarten Parma, spiegeln sich im seelenvollen Ausdruck seiner Köpfe. Durch seine flatternden Gewänder aber weist er bereits in eine bauschigere Manier voraus.



Abb. 222. Antonio Begarellis „Beweinung Christi" in San Pietro zu Modena. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Als Hauptsammelbecken der oberitalienischen Kunst der Blütezeit erwies sich auch auf dem Gebiete der Bildnerei die Meerbeherrscherin Venedig. Hier hatten schon die Söhne Pietro Lombardos, Tullio und Antonio Lombardo (S. 263), von denen Tullio bis 1532 wirkte, und Alessandro Leopardi (S. 264), der 1523 starb, der eigentlichen Frührenaissance eine Art selbständiger, absichtlich antikisierender, wenngleich nicht innerlich vereinheitlichter und vergrößerter Hochrenaissance an die Seite gesetzt. Tullios Reliefs aus dem Leben des hl. Antonius, die erst 1525 abgeliefert worden, wirken mit ihrem geziert feinen Faltenwurf und Haarfall zwar absichtlich antikisierend, aber doch nicht cinquecentistisch. Die wirkliche Hochrenaissance brachte auch der venezianischen Bildnerei erst der Florentiner Jacopo Sansovino (1486—1570; S. 395). Durch die Art ihrer Aufgaben verführt, wurde auch Jacopos Bildnerei in Venedig freilich immer äußerlicher, hielt sich aber auch nach 1550 von den Übertreibungen der Nachfolger Michelangelos fern und erfreut oft genug durch die frische Lebensfülle ihrer Gestalten und Bewegungen. Zu seinen Meisterwerken gehörten seine Erzstandbilder Apollons (Abb. 223), Merkurs, Minervas und der Friedensgöttin in den Nischen und die mythologischen Marmorreliefs, wie das mit Phrixos und Helle, vom Sockel der ehemaligen Marmorhalle (Loggetta) am Fuße des eingestürzten Glockenturmes von San Marco.

Prächtig sind auch seine Reliefs und Rahmenköpfe der ehernen Sakristeitür der Markuskirche. Von seinen Grabmälern ist das des Dogen Venier in San Salvatore das schönste, an diesem das Standbild der Hoffnung gerade wegen seines geringen Eigenlebens in klassizistischen Kreisen das berühmteste. Jacopos späte marmorne Kolossalbilder des Mars und des Neptun aber, die der „Riesentreppe" im Hofe des Dogenpalastes ihren Namen gegeben haben, wirken wie große plastische Phrasen, und seine kleinen Sitzfiguren der Evangelisten auf der Chorbrüstung der Markuskirche gefallen sich schon in Stellungen, die Michelangelo abgesehen sind.

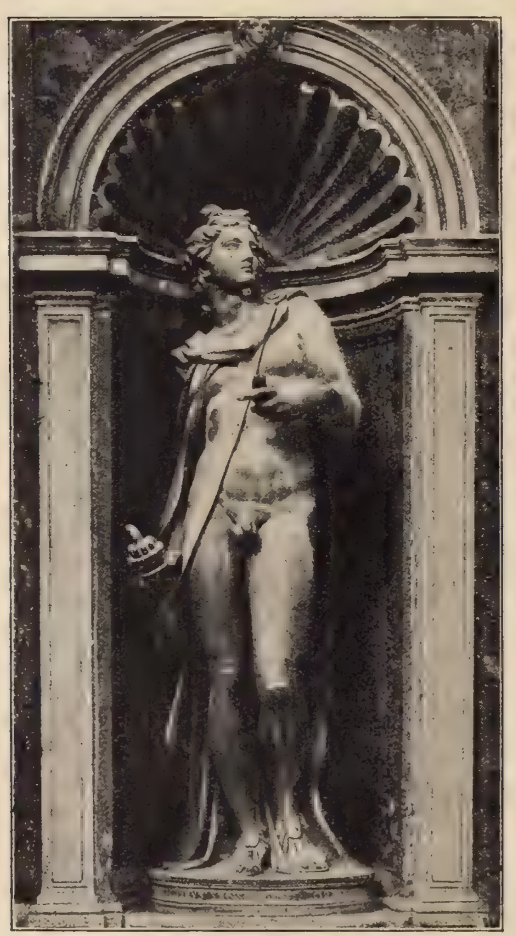


Abb. 223. Jacopo Sansovinos Statue des Apollon an der Loggetta des Markusturms in Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 399.)

Von den zahlreichen Schülern, die Jacopo Sansovino in Venedig um sich versammelte und bei seinen größeren Unternehmungen, wie der bildnerischen Ausstattung der Bibliothek, des Dogenpalastes und der Loggetta, beschäftigte, stehen Tiziano Minio aus Padua (1517 bis 1552), der mit einem Desiderio von Florenz 1545 die schönen Reliefs aus dem Leben des Täufers am Erzdeckel des Taufbeckens in San Marco schuf, und Jacopo Fantoni, genannt Colonna, aus Venedig (1504—40), den sein weicher Heiland mit den Wundmalen in der Akademie von Venedig kennzeichnet, dem Meister am nächsten, während Danese Cattaneo von Carrara (1509—73), der sich zugleich als Dichter einen Namen machte, auch andere Einflüsse verarbeitet zu haben scheint. In seinen Bildnisbüsten, wie denen Pietro Bembos von 1547 und Alessandro Contarinis von 1555 im Santo zu Padua, wirkt Danese weniger süßlich und absichtlich als in seinen Idealschöpfungen, zu denen die Standbilder am Grabmal Leonardo Loredans in Santi Giovanni e Paolo (1572) gehören. Immerhin ist sein Relief der Geburt der Venus an der Loggetta eine feinfühlige Arbeit; sein Marmorstandbild des Girolamo Fracastoro (nach 1553) am Rathaus zu Verona, der lorbeerbekränzt in faltiger Toga dasteht, aber will schlechthin altrömisch aufgefaßt sein. Unaufhaltsam wurde bald darauf auch die Bildhauerei Oberitaliens vom Taumel des neuen Bewegungsstils ergriffen.

C. Die oberitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Wie die Berggegenden von der plastischen Form, werden die Ebenen vom Luftton und dem Lichte beherrscht. Auch die Malerei der oberitalienischen Ebenen erblühte aus Farben- und Lichtreizen. Hatte doch selbst der Toskaner Leonardo, der große Entdecker auf dem Gebiete des Helldunkels, eine wirkliche Schule nur in Oberitalien gebildet, und hatte Fra

Bartolommeo, der Vater erhöhten Farbengefühls, in Florenz seine Färbung doch erst nach seinem Besuche Venedigs (S. 355) vereinheitlicht. Gerade die Vereinheitlichung der Gesamtwirkung im Sinne der Blütezeit vollzog sich in Oberitalien hauptsächlich durch seelenvoll verbundene Farbengluten, wie bei Giorgione und Tizian, durch ein stimmungsvolles lichtes Helldunkel, wie bei Correggio, oder durch eine Tonmalerei, wie die der Spätzeit Tizians, die der Pinselkunst gerade dadurch neue Ausdrucksfähigkeit verlieh, daß sie, wie in der Folgezeit gleich unter Tintoretto, die Eigenfarbe (Lokalfarbe) der Dinge in Licht- und Schattenwerte auflöste. Bei alledem ist natürlich die Formensprache der mittelitalienischen Kunst nicht spurlos an der oberitalienischen Malerei vorübergegangen, ja die einseitigen Anhänger der Beeinflussungstheorie gefallen sich darin, selbst in den venezianischsten der venezianischen Maler florentinische Züge nachzuweisen. Wesentlicher ist jedenfalls, daß die oberitalienischen Maler auch aus sich heraus das Gleichgewicht der klassischen Zeit erreicht und den neuen Zeitstil der Folgezeit vorbereitet haben: in der Richtung der Hervorkehrung gegensätzlicher Bewegungen und der Betonung der Tiefenentwickelung namentlich durch Correggio in Parma, in der Richtung der rein malerischen, die Umrißzeichnung in Farbenflecken auflösenden Malweise namentlich durch Tizian in Venedig. Alles in allem kann man sagen, daß alle Fortschritte der Zeit in bildnerischer und zeichnerischer Beziehung von Mittelitalien, in malerischer Beziehung von Oberitalien ausgegangen seien. Correggio, Giorgione und Tizian reihen sich in ihrer Art ebenbürtig jenen mittelitalienischen „Schöpfern der neuen Kunst“ an, die wir vorangestellt haben.

Die bodenständige Malerei Oberitaliens gliedert sich im 16. Jahrhundert für unseren Nachweltsblick am deutlichsten in drei Hauptbezirke, neben denen das Genua Perin del Vagas (S. 390) und das Mantua Giulio Romanos (S. 389) als mittelitalienische Pflanzstätten erscheinen, auf die wir hier nicht zurückkommen. Der erste Hauptbezirk der oberitalienischen Malerei umfaßt Piemont und die eigentliche Lombardei. Dem zweiten gehört Venedig mit seinem ganzen Hinterlande. Der dritte erstreckt sich von Parma und von Ferrara bis Bologna und darüber hinaus.

In **Mailand**, der ganzen **Lombardei** und **Piemont** schleppten die einheimischen Schulen, soweit sie sich nicht an Bramante und Leonardo emporrankten, ihre quattrocentistische Herbheit und Trockenheit noch weit ins 16. Jahrhundert hinein. Als Hauptschüler Bramantes gewann einen starken Einfluß auf die Weiterentwickelung der Malerei dieser Gegenden jener **Bartolommeo Suardi** (um 1468 bis vor 1536; S. 278), genannt **Bramantino**, der, wie Suida und Frizzoni dargetan haben, von Butinones (S. 276) grauer Herbheit ausgegangen, später in Leonardos Lichtkreis geraten, immer jedoch ein echter Lombarde geblieben war; der eigentliche Beherrscher dieses Kreises aber blieb Leonardo, der schon in seiner ersten mailändischen Werkstatt, die er, woran wir gegen Errera festhalten, gelegentlich als „Akademie“ bezeichnete, eine Reihe von Schülern heranbildete. In unkritischen Zeiten wurden die Werke dieser jüngeren Künstler manchmal mit den seinen verwechselt. Von seinem frühen Lieblingsschüler **Andrea Salai** (Salaino), den Vasari doch auch nur als seinen Burschen (creato) bezeichnet, und von seinem späten Liebling, dem vornehmen **Francesco Melzi**, den Lomazzo doch nur als Miniaturenmaler nennt, haben sich keine beglaubigten Bilder erhalten.

Von den Nachfolgern, die Leonardo aus seiner ersten Mailänder Zeit erwuchsen, stehen **Ambrogio Preda** oder de' Predis, der schon 1482 als Hofmaler Ludovico il Moros genannt wird, und **Bernardino de' Conti**, auf dessen Bildern Jahresbezeichnungen von 1496 bis 1522 vorkommen, im wesentlichen noch auf dem Boden der altmailändischen Schule

Vincenzo Foppas (S. 276). Aus eigenen Mitteln haben beide hauptsächlich Bildnisse, vorzugsweise noch strenge Profilbildnisse in der Art des 15. Jahrhunderts, gemalt; in ihren Kirchenbildern aber schlossen sie sich, wenigstens später, womöglich an Entwürfe Leonardos an. Ambrogio de' Predis ist noch mailändisch grau und hart, aber fein und zart in seinem bezeichneten, von vorn genommenen Bildnis des Archinto von 1494 in London, derber in seinem Profilbild Kaiser Maximilians von 1502 in der Ambraser Sammlung zu Wien. Seine nahen Beziehungen zu Leonardo sind urkundlich beglaubigt. Seidlitz, der sich am wärmsten seiner angenommen, schreibt Ambrogio danach, außer der Londoner Felsenmadonna (S. 337), eine ganze Reihe vorzüglicher, mehr oder weniger „leonardesker" Bildnisse zu, wie die schöne „Madonna Litta" in Petersburg, die feierliche „Auferstehung Christi" in Berlin, das herrliche weibliche Profilbildnis und das halb nach vorn gewandte edle Jünglingsbildnis der Ambrosiana, ja, auch das anmutig leicht bewegte Frauenbildnis mit dem Hermelin beim Fürsten Czartoryski in Krakau (Abb. 224). Altertümlicher wirken die Bilder Bernardino de' Contis, von denen der kleine Francesco Sforza von 1496 im Vatikan und das beglaubigte Prälatenbild von 1494 in Berlin mit ihrer harten Zeichnung und rötlichem Fleischtone noch nichts Leonardisches haben. Seine späteren Madonnenbilder, wie schon das von 1501 in Bergamo und noch das von 1522 in der Brera, scheinen nach Entwürfen Leonardos gemalt zu sein. Die „Pala Sforzesca" in der Brera aber, das leonardeske Altarbild von 1495 mit der thronenden Madonna zwischen den zehn Kirchenvätern über der knieenden Stifterfamilie Ludovico il Moros wurde von Morelli, der Conti überschätzte, auf diesen zurückgeführt; Seidlitz gibt es Preda; die meisten jüngeren Forscher schreiben es vorsichtiger einem besonderen, namenlosen Meister zu. Der älteren Mailänder Schule hat leider ein Vasari gefehlt. So viel aber ist sicher, daß sie bald nach 1500 mit vollen Segeln ins leonardische Fahrwasser einlenkt.



Abb. 224. Das Mädchen mit dem Hermelin. Gemälde Ambrogio Predas oder Antonio Boltraffios in der Sammlung Czartoryski in Krakau. Nach Photographie von Ad. Braun u. Co. in Dornach.

Wirkliche Schüler der ersten mailändischen Zeit Leonardos sind Antonio Boltraffio (1467—1516) und Marco d'Oggionno (um 1470—1530). Nur sie bezeichnet auch Vasari als Schüler (discepoli) des Meisters. Boltraffio, den Carotti gründlich untersucht hat, verrät in seiner frühen Berliner Madonna trotz ihrer Anlehnung an Leonardo noch Anklänge an Borgognone (S. 277). Den neunziger Jahren gehört noch sein Bildnis des Dichters Girolamo Casio in der Brera an. In äußerlichem Anschluß an Leonardo stehen seine sorgfältig durchgeführten, in feinem Farbenschmelz strahlenden Madonnen in der Pester Galerie, im Burgmuseum und in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand. Seine selbständige Weiterentwickelung, in der es bei allem Schönheitsgefühl nicht ohne Lücken und Härten in der Formen- und Farbensprache abging, spricht sich z. B. in seiner frauenhaften Madonna in London und in der „Madonna der Familie Casio" im Louvre aus, die schon Vasari als sein Hauptbild nennt. Von den Bildern, die früher Leonardo selbst gegeben wurden, schreiben die meisten Kenner ihm jetzt das stille, vornehm natürliche, als „Belle Ferronière" bekannte Frauenbildnis des Louvre und die ansprechende Freskomadonna mit dem Stifter an Sant' Onofrio in Rom (die Seidlitz Cesare da Sesto gibt), weisen manche ihm aber auch jenes Mädchen mit

dem Hermelin (S. 402) beim Fürsten Czartoryski in Krakau zu (Abb. 224). Hauptsächlich beherrschte Boltraffio die neuerblühende Kunst, Wohnzimmer mit Tafelbildern zu schmücken.

Marco d'Ogionnos Namenszeichnung tragen sein kraftvoll trockener „Sturz Luzifers" in der Brera und sein eindrucksvolles Altarwerk in der Sammlung Crespi zu Mailand; durch Vasari beglaubigt sind seine Fresken aus Santa Maria della Pace in der Brera. Charakteristisch sind seine steifen, knochigen Hände, seine zackigen Gewandfalten, seine schweren Schatten und scharfen Lichter. Die eindringliche Modellierung und das zarte Sfumato Leonardos fehlen auch ihm.

Als wirklichen Schüler seiner späteren Zeit bezeichnet Leonardo selbst noch Giampietrino, eigentlich Giovanni Pietro Rizzo, dem man vor allen Dingen eine Reihe hart gezeichneter und schwer gefärbter, aber von dem Reize lächelnden Duldens umspielter weiblicher Halbfiguren zuschreibt, wie die Magdalenen in der Brera und im Burgmuseum, die Flora im Palazzo Borromeo zu Mailand, denen Morelli die „Colombina" der Ermitage, Pauli eine Magdalena bei Dr. Lürman in Bremen anreiht.

Als wirklichen Schüler Leonardos nennt Lomazzo noch Cesare da Sesto (um 1480 bis 1520), der freilich wiederholt Mailand mit Rom vertauschte, wo Rafael ihn beeinflußte. Das stimmungsvolle, farbenprächtige Hauptwerk seiner leonardischen Richtung ist seine Taufe Christi beim Duca Scotti, als Meisterschöpfung seiner rafaelischen Art gilt das sechsteilige Altarwerk beim Duca Melzi in Mailand. Auch die Brera besitzt anerkannte Bilder seiner Hand. Bemerkenswert ist, daß Vasari als seinen Mitarbeiter für die Landschaftsgründe einen „geschickten Landschafts- und Tiermaler" namens Cesare Bernazzano nennt, von dem jedoch kein eigenes Bild bekannt ist.

Die beiden bedeutendsten Meister der Blütezeit aber, die aus altlombardischem Boden am Lichte Bramantinos und Leonardos zu selbständiger Bedeutung emporsprossen, waren Andrea Solari (Solario) und Bernardino Luini.

Andrea Solari (um 1475—1515), der jüngere Bruder des Bildhauers Cristoforo Solari (S. 258), war nach Leonardo der größte mailändische Meister einer neuartigen, freilich immer noch sorgfältig verschmelzenden Pinselführung. Wenn er auch seit 1490 einige Jahre in Venedig, seit 1507 in Frankreich arbeitete, so kehrte er doch immer nach Mailand zurück. Venezianisch wirkt z. B. sein farbiges Senatorenbildnis in London. Leonardische Anklänge treten schon in dem 1495 für San Pietro in Murano geschaffenen Altarbildchen der Brera hervor. Ganz auf den Schultern Leonardos, dessen Schmelz und Sfumato sie freilich glätten und härten, stehen Andreas Einzelgestalten des Täufers (1498) und der hl. Katharina (1499) in der Brera, sein prächtiges männliches Bildnis mit landschaftlichem Hintergrunde in London (1505), sowie sein ähnlich aufgefaßtes Bildnis, sein Haupt des Täufers (1507) und seine Madonna auf grünem Rasen im Louvre. Am unmittelbarsten aber wirken seine „Ruhe auf der Flucht" von 1515 und seine frühere, ergreifende, von Blut- und Tränenperlen tropfende Halbfigur des Schmerzensmannes in der Galerie Poldi zu Mailand. Auch Solario malte schon mehr für kunstliebende Hausbesitzer als für andächtige Kirchenbesucher.

Eine umfangreiche und glückliche Tätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Großkunst aber entfaltete Bernardino Luini (um 1475—1531 oder 1532) aus Luino, den Brun, Frizzoni, Beltrami und andere eingehend behandelt haben. Luini knüpft in seinen frühen Wandgemälden, wie den losgebrochenen religiösen und mythologischen Fresken aus der Villa Pelucca bei Monza, von denen die Schmiede Vulkans im Louvre und die berühmte Grablegung der hl. Katharina durch schwebende Engel in der Brera genannt seien, sowie in seinen

frühen Tafelbildern, wie der von Williamson mit Unrecht bezweifelten Grablegung Christi in Santa Maria della Passione zu Mailand, offenbar an Borgognones (S. 277) noch halb befangenen Stil an. Daß er dann in seiner mittleren Zeit (1510—20), in der Richtung Bramantinos, enge Fühlung mit Leonardos reifer Kunst suchte, verkündigen z. B. seine Fresken aus Santa Maria della Pace in der Brera, aber auch zahlreiche Tafelgemälde seiner Hand, wie „Christus unter den Schriftgelehrten" (Abb. 225) in London, „Eitelkeit und Bescheidenheit" beim Baron Edmund Rothschild in Paris, „der Engel mit Tobias" in der Ambrosiana und die schöne „Madonna im Rosenhag" in der Brera. Es sind Bilder von ruhiger, ansprechender Linien- und Farbenschönheit, die Leonardos Formensprache und Farbenvortrag freilich nur verallgemeinert und verwässert wiedergeben. Im letzten Zeitraum seines Lebens entwickelte Luini, ohne die Erinnerung an Leonardo preiszugeben, seinen eigenen, lebendigen Handlungen nicht gewachsenen, aber in freier Formenreinheit, lichter Farbenharmonie und anmutigem Ausdruck schwelgenden Eigenstil, wie er uns in seinen vielgerühmten Chorfresken mit der herrlichen Anbetung der Könige von 1526 in der Wallfahrtskirche zu Saronno und in den Wandgemälden von 1529 in Santa Maria degli Angeli zu Lugano entgegentritt, von denen die große Kreuzigung über dem Choreingang zu den freiesten und zielbewußtesten Schöpfungen der großen Zeit gehört. Ganz er selbst ist Luini übrigens auch schon in seiner Freskomadonna von 1521 in der Brera, in seinem machtvollen Wandbild der Verspottung Christi von 1522 in der Ambrosiana und in seinen drei wirkungsvollen Altarbildern von 1526 im Dom zu Como. Bezeichnend für den Werdegang Luinis ist es, daß er das Beiwerk seiner Gemälde, bis der Geist Leonardos über ihn kam, noch mit wirklichem Gold oder erhöhter Stuckarbeit ausstattete. Seine Nachfolger, wie sein Sohn Aurelio Luini (um 1530—93), gingen zum neuen Bewegungsstil der „Manieristen" über.



Abb. 225. Christus unter den Schriftgelehrten. Gemälde von Bernardino Luini in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Zur mailändischen Schule könnte sich schließlich auch der Piemontese Gaudenzio Ferrari rechnen. Die piemontesische Schule, aus der er hervorging (S. 266), haben wir mit Macrino d'Alba und Eusebio Ferrari bereits bis über die Schwelle des 16. Jahrhunderts herab verfolgt. Als Vertreter der „Schule von Vercelli" gilt zunächst Defendente Ferrari von Chivasso, dessen bezeichnete Bilder von 1510 bis 1535 mit ihren birnenförmigen Madonnenköpfen und knochendürren Fingern von der gleichzeitigen nordischen Kunst berührt erscheinen. Wurden manche seiner Bilder, wie die Madonna auf Goldgrund im Dom zu Turin, doch früher Dürer gegeben! Defendentes Frühzeit kennzeichnet seine Anbetung des Kindes von 1511 in Berlin, seine Reifezeit sein Jesus im Tempel von 1526 in Stuttgart.

Vielleicht noch älter als Defendente, seinem Stil nach aber jünger, war Gaudenzio Ferrari (um 1480—1546) von Valduggia, der, wenn auch ohne erkennbaren Zusammenhang mit Eusebio und Defendente Ferrari, aus der Schule von Vercelli hervorgewachsen zu sein scheint. Über das Wirken und Schaffen dieses kräftigen, feurigen, wahrheitsliebenden Piemontesen sind wir im Anschluß an seine zahlreichen erhaltenen Werke durch Schriften von Colombo, Halsley, Fleres, Pauli, Marazzo und Malaguzzi ausreichend unterrichtet. Jedenfalls geriet er, schon früh nach Mailand gekommen, hier durch Bramantino und Luini in



Abb. 226. Ein Teil von Gaudenzio Ferraris Kuppelgemälde in der Wallfahrtskirche zu Saronno. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu S. 406.)

leonardische Bahnen, scheint nach der alten, von Pauli gegen Morelli wieder aufgenommenen Ansicht aber auch Gelegenheit gehabt zu haben, Werke Peruginos zu studieren. Auch er bediente sich in seinen Frühwerken noch der Erhöhung mit Stuck und Gold, um sich schließlich zu einem kraftvoll erzählenden und reiner Schönheit huldigenden Meister zu entwickeln, in dessen Werken Eckiges und Abgerundetes, Herbes und Süßes, Helldunkles und Farbenfreudiges manchmal etwas unausgeglichen nebeneinanderstehen. Bis 1528 arbeitete er hauptsächlich in Varallo, dann bis 1539 in Vercelli, von 1539 bis zu seinem Tode aber in Mailand. Seit 1507 malte er in der Gnadenkirche am Fuße des heiligen Berges bei Varallo. Wie umbrisch-unschuldselig wirken hier die Gemälde aus der Kindheit des Heilands! Wie frisch und natürlich schon seine Passionsfolge von 1513 mit der ergreifenden Kreuzigung in der Mitte! Dann aber auf dem Berge selbst: wie gewaltig sein panoramenartig aus Tonfiguren und Wandgemälden zusammengesetzter Kalvarienberg von 1523! Wie abgeklärt sein

großer Zug der heiligen drei Könige von 1539! Sein herrlichstes Werk ist das von Kraft und Leben strotzende, von unendlichem Jubel erfüllte Engelkonzert in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno (Abb. 226), das das erste einheitliche Kuppelgemälde dieser Schule ist; aber noch seine letzten Fresken, die Geißelung und die Kreuzigung von 1542 in Santa Maria delle Grazie zu Mailand, bezeugen, daß er unermüdlich nach Wucht und Weihe rang. Seine Tafelbilder sind fast ausschließlich Altarblätter. Die liebreizende, ihr Kind anbetende Madonna von 1511 in der Hauptkirche von Arona ist dem Bilde Peruginos in London entlehnt, das sich damals in der Certosa bei Pavia befand. Das große Altarwerk von 1515 in San Gaudenzio zu Novara hat die umbrisch wirkende Milde erst halb überwunden. Auf der Höhe seiner Kraft steht der lichtdurchströmte Marienaltar in San Cristoforo zu Vercelli. Zu seinen letzten Werken gehört der würdige Paulus von 1543 im Louvre. Auch die Pinakothek zu Turin und die Brera zu Mailand sind reich an Werken seiner starken und milden Hand.



Abb. 227. Giorgiones Madonna im Dom zu Castelfranco. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu S. 408.)

Gaudenzios Schüler Bernardino Lanino (gest. um 1578), dessen Lebensarbeit Siegfried Weber untersucht hat, geht von der Art seines Lehrers zur Mailänder Richtung über, um schließlich in seinem Hauptwerk, dem Altarbild von 1568 in San Paolo zu Vercelli, das freilich Erinnerungen an verschiedene Meister verwertet, bei dem mit allen Darstellungsmitteln spielenden Stil der jüngeren Zeit anzulangen.

Einheitlicher, selbstbewußter und überzeugender als in der Lombardei entfaltete die Malerei der großen Zeit in Venedig ihre Schwingen zum stillen, aber alle mit fortreißenden Aufstieg ins lichtdurchglühte Reich reinster Formen- und Farbenschönheit. Daß die Farbe das Lebenselement der Malerei ist, brachte erst die venezianische Kunst der Welt wieder voll zum Bewußtsein. Auch die venezianische Malerei eignete sich freilich von den formenklärenden Errungenschaften der neuen mittelitalienischen Kunst so viel an, wie ihr zusagte. Aber

im einzelnen betonten die Maler der schönen Adriastadt, im Gegensatz zu ihren anatomisch strenger geschulten florentinischen Fachgenossen, nicht die Knochen, die Gelenke und die Muskeln, sondern das blühende Fleisch, und im ganzen wirkt die Formenschönheit der in Venedig gemalten Leiber, die fester als in den übrigen Schulen in der Landschaft verankert zu sein pflegt, immer erst durch die Farbenfluten hindurch, aus denen sie auftaucht. Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hielt die venezianische Malerei sich bei alledem innerhalb jener Stilgrenzen der klassischen Zeit, die Wölfflin in fünf Formeln zu bannen versucht hat (S. 4 u. 324); und es ist bemerkenswert, daß erst der venezianische Hauptmeister, der auch das dritte Viertel des Jahrhunderts noch beherrschte, daß erst Tizian in seiner letzten Schaffenszeit, wenigstens nach der rein malerischen Seite hin über diesen Zeitstil hinausging. Übrigens war es der ganzen venezianischen Malerei weniger um die Darstellung bewegter Handlungen als um die Wiedergabe schönen, in sich gefesteten menschlichen Daseins zu tun. Ihre religiösen Gemälde verkörpern die himmlische Herrlichkeit durch das reinste Erdenglück. Ihre weltlichen Darstellungen erschließen uns, durch die Dichtkunst beflügelt, neue Welten sinnig-sinnlichen und träumerisch-übersinnlichen Lebens. Ihren lebensvollen Bildnissen aber, die den Geld- und Geistesadel der üppigen Handelsstadt verewigen, schließen sich Idealbildnisse oder Halbbildnisse, wie Schaeffer sie genannt hat, an, die nichts weiter als menschliche Schönheit in glühenden Farben verherrlichen wollen. Freilich bemüht die neuere Kunstwissenschaft sich, fast allem, was, von Burckhardt als „Existenzmalerei" bezeichnet, in der venezianischen Kunst nur seiner malerischen Wirkung wegen da zu sein schien, seine Herkunft aus der Dichtung oder der Geschichtschreibung nachzuweisen. „Unbestimmte Gegenstände malte man damals in Venedig nicht", sagt auch Schubring im Anschluß an Wickhoff. Aber sei dem, wie ihm wolle; die meisten jener unsicheren und „papierenen" Deutungen tragen nicht dazu bei, unsere Freude an den Bildern zu erhöhen. Wir werden daher kein besonderes Gewicht auf sie legen.



Abb. 228. Die drei Philosophen. Gemälde von Giorgione in der Wiener Galerie. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 409.)

Die eigentlichen Pfadfinder der venezianischen Malerei der neuen Zeit waren die späteren Schüler Giovanni Bellinis (S. 282). Allen voran ging Giorgio von Castelfranco, Giorgione genannt (1478—1510), der jung verstorbene feurige Meister, unter dessen Händen die Malerei ihre eigensten Aufgaben erkannte. Gerade er stattete seine Gemälde mit jener weichen, schwärmerischen, lyrisch-träumerischen Stimmung aus, die in Venedig im eigentlichen Sinne

des Wortes in der Luft lag. Gerade ihm war es zunächst nur um ruhige farbige Bildwirkung zu tun. Gerade er verband seine köstlichen Landschaften mit den dargestellten Vorgängen zu unauflöslicher Einheit; und es gelang ihm auch, die sinnlichste Schönheit mit dem Hauche sinnigster Keuschheit zu beseelen. Die neueren Schriften über Giorgione von Conti, Monneret de Villard, von Boehn, namentlich aber von Cook und von Ludwig Justi haben unsere Kenntnis seines Wesens und seiner Werke wesentlich erweitert. Wollten Crowe und Cavalcaselle nur 11, Morelli nur 19, Berenson nur 17, Schmidt noch 1908 nur 7 erhaltene Bilder als eigenhändige Werke des Meisters anerkennen, so nannte Cook (1900) ihrer 67, von denen er 45 für unbedingt eigenhändig hielt. Justi dagegen setzt 90 Bilder in nähere oder fernere Beziehung zu Giorgione, erkennt aber nur 32, ja nach Abzug der noch mit leichten Fragezeichen versehenen nur 25 als unbedingt echt an. Justi hat besonders die Entwickelung Giorgiones von dem quattrocentistischen, herben, aber lyrisch-weichen Schüler Bellinis zu dem cinquecentistischen Meister der vollen Formen, des malerischen Helldunkels und der freien Bewegung, die er florentinischen Einflüssen zuschreibt, anschaulich geschildert.



Abb. 229. Giorgiones Venus (Ausschnitt) in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Giorgiones gepriesene Fresken am Äußeren des Kaufhauses der Deutschen in Venedig fielen schon im 16. Jahrhundert der feuchten Seeluft zum Opfer. Nur Tafelbilder seiner Hand haben sich erhalten. Wie Giorgione sich in technischer Beziehung von fest verschmelzenden bellinesken Anfängen zu größerer Freiheit und Breite erhob, zeigt z. B. sein feines frühes Jünglingsbild der Berliner Galerie im Vergleich zu seinem breiter und flüssiger gemalten, mit sprechender Handbewegung ausgestatteten späten Jünglingsbilde der Galerie zu Budapest, zeigt aber auch seine frühe „Anbetung der Könige" in der Londoner Galerie im Vergleich zu dem breit hingesetzten, farbenglühenden „ländlichen Feste" des Louvre. Die hoch vor köstlicher Landschaft thronende Madonna mit dem heiligen Ritter Liberale und dem heiligen Mönche Franziskus im Dom zu Castelfranco (Abb. 227) ist ein Altarblatt von wunderbarer, schlichter Innigkeit des religiösen Empfindens. Der streng geschlossene Aufbau in hohem Dreieck, die selbständige und doch nur zum Ganzen strebende Bedeutung jeder der drei Gestalten und die flächige Tiefenschichtung, die durch die Wand hinter dem Throne wie absichtlich betont ist, machen das Bild zu einem Musterbeispiel der Formenbildung der „klassischen" Kunst (S. 1). Seine stille Farbenglut aber und seine leuchtende Landschaftsform lösen eine neue, befreiende und beseligende Stimmung aus. Die beiden märchenhaft schönen Bilder im Palazzo Giovanelli in Venedig und in der Wiener Galerie, deren Stoffe, nach Wickhoff, römischen Heldengedichten entlehnt sind, wirken als traumhaft reizvolle Landschaftsbilder, denen die menschlichen Gestalten so stimmungsvoll eingewebt sind, daß man kaum danach verlangt, ihre Handlung erklärt zu sehen. Das Bild im

Palazzo Giovanelli, das ein venezianischer Schriftsteller schon um 1530 einfach als „Gewitterlandschaft" bezeichnete, wirkt nur als solche. Vorn rechts im Rasengrunde sitzt eine einfache Frau, die ihr Kind stillt. Vorn links hält ein junger Mann, auf seinen Stab gestützt, Wache. Wickhoffs Erklärung, daß es einen Vorgang aus der Thebais des Statius darstelle, könnte einem das herrliche Bild, das zu den träumerisch-schönsten der Welt gehört, fast verleiden. Das Wiener Bild (Abb. 228), das Sebastiano del Piombo nach Giorgiones frühem Tode vollendete, stellt eine wundervoll ruhige Fels- und Baumlandschaft mit lichtem Fernblick, vorn rechts in ihr aber eine Gruppe von drei sinnenden Männern dar. Wickhoff meinte eine Stelle aus Virgils Äneide in dem Bilde zu erkennen. Uns genügt die Erklärung jenes alten Schriftstellers, der eine Landschaft „mit drei Philosophen" in ihm sah. Giorgiones viertes beglaubigtes Bild ist die herrliche, in großer weiter Landschaft schlummernde „Venus" in Dresden (Abb. 229), zu deren Füßen ursprünglich ein kleiner Liebesgott angebracht war. Die Landschaft hat Tizian vollendet. Die unsagbar schöne, unter freiem Himmel unbekleidet ausgestreckte Frau mit lebensvoll weichem Fleische und idealen, keusche Sinnlichkeit atmenden Gesichtszügen, ist das Vorbild aller späteren ähnlichen Darstellungen geworden.

Aus der früheren Zeit Giorgiones rechnen wir dann z. B. die schöne, in strenger Haltung auf ihr Schwert gestützte Judith in Petersburg zu seinen unzweifelhaften Schöpfungen; aber auch die mehr oder weniger kleinfigurigen Bilder, die Justi nach der köstlich stimmungsvollen Anbetung der Hirten bei Lord Allendale in London als die „Allendale-Gruppe" bezeichnet hat, jene Anbetung der Könige und die sogenannte „Thronszene" in der Nationalgalerie zu London, die beiden Bilder aus der Geschichte Moses' und Salomos in den Uffizien und die heilige Familie der Sammlung Benson in London sind schöne eigenhändige Frühwerke des Meisters; und auch das stille Madonnenbild mit den Heiligen Antonius und Rochus in Madrid, das der Verfasser dieses Buches schon 1879, als es noch Pordenone zugeschrieben wurde, als Giorgione erkannte, steht den frühen Bildern des Meisters noch nahe. Nur das Christkind und der hl. Rochus sind bereits lebhafter bewegt. Auch jene köstliche Dresdener Venus zeigt noch nicht die Auflockerung der Malweise, die sich in dem olympisch-idyllischen „Ländlichen Konzert" des Louvre bemerkbar macht. Auf dem Boden dieses Konzerts stehen die „Ehebrecherin" in der Corporation Gallery zu Glasgow und das Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen im Louvre. Am bewegtesten ist das Urteil Salomos in Kingston Lacy. Immerhin halten wir diesen beiden zuletzt genannten Bildern gegenüber einigen Zweifel für zulässig. Von den Bildern aber, die bald Giorgione, bald der Jugend Tizians zugeschrieben werden, möchten wir das köstliche Halbfigurenbild des Palazzo Pitti, das musizierende Geistliche darstellt, dem Meister von Castelfranco lassen. Alle Werke Giorgiones sprechen wie Musik zu unserer Seele; und am meisten ihn selbst zeigen, am meisten giorgionisch wirken jene früheren Bilder des Meisters, in denen Formen und Farben bei kaum verhaltener Glut durch natürliches Stilgefühl zusammengehalten, seelischen Vorgängen ahnungsvoll verschwiegen Ausdruck leihen.

Auf Giorgione folgte, da wir Tizians Geburtsjahr mit Cook herabrücken, der Bellinischüler Palma Vecchio von Bergamo (um 1480—1528), über den zuletzt Aldo Foretti zusammenfassend geschrieben. Sein wirklicher Name war nach Ludwigs Untersuchungen Giacomo Nigretti. Den Übergang zu der Formenfülle und Farbenpracht des neuen Jahrhunderts vollzog Palma breitspuriger und temperamentloser als Giorgione. Seine Typen, besonders die seiner üppigen, von Prachtgewändern umflossenen Frauen, sind an ihren breiten Wangen, ihren niedrigen, von welligem, kunstblondem Haare herzförmig umrahmten Stirnen, ihren

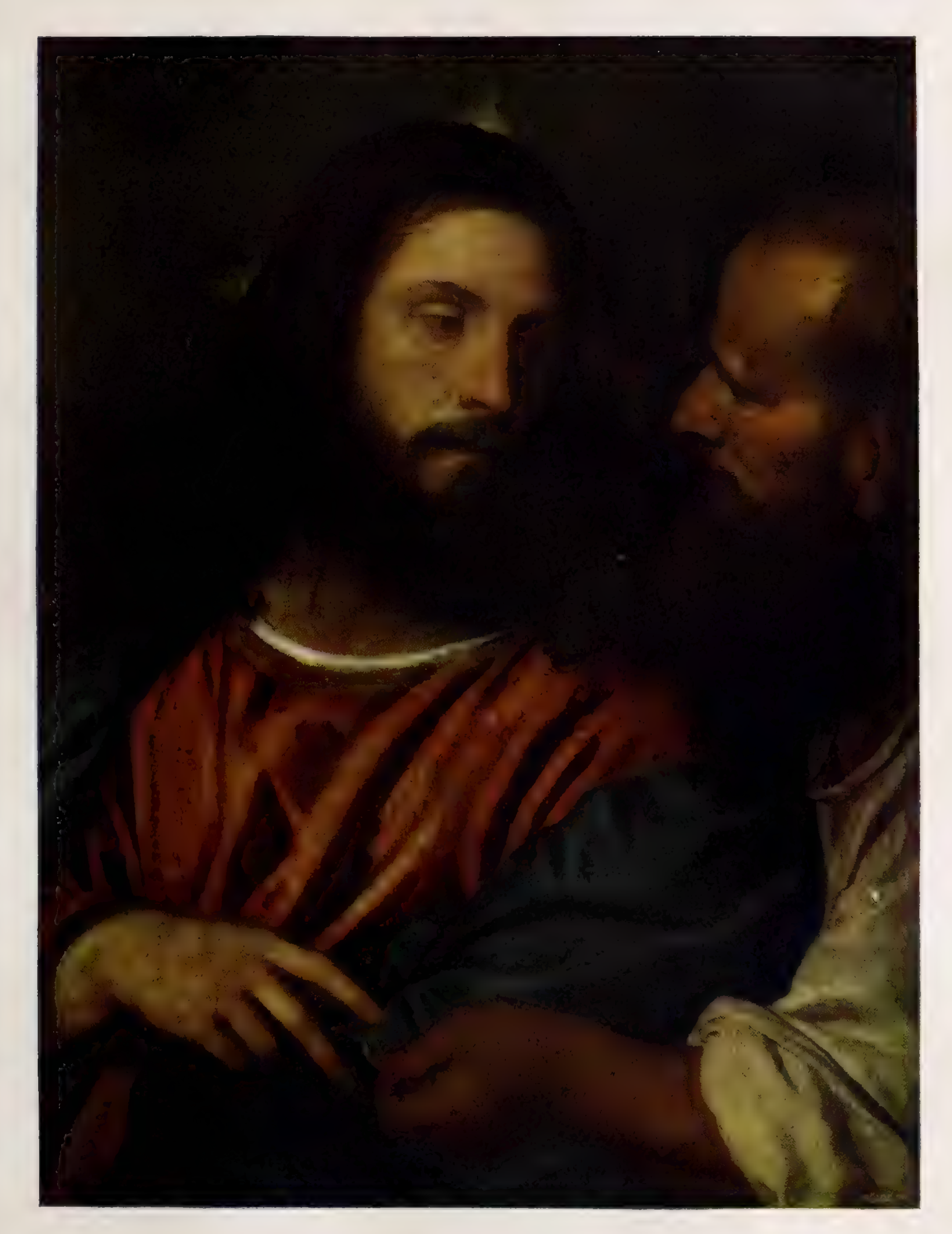
schmalen, etwas ausdruckslosen Augen und ihren süß geschwellten Lippen leicht erkennbar. Palmas Erfindungskraft ist nicht bedeutend. Nur als ruhige Gruppen prächtiger Gestalten wirken auch seine großen Altarblätter, von denen das der Kirche Santa Maria Formosa zu Venedig in seiner Barbara eine der herrlichsten Frauengestalten der Renaissance enthält, während das in Santo Stefano zu Vicenza den schönsten Zusammenklang von Menschengestalten und Landschaft erreicht. Eigenartig sind Palmas „heilige Unterhaltungen" im eigentlichsten Sinne des Wortes, landschaftlich üppige Breitbilder mit ruhenden heiligen Familien und mannigfaltig gelagerten Heiligengestalten, wie man sie schon in der Dresdener und der Wiener Galerie trifft. Seltener sind nackte Darstellungen seiner Hand. Doch gehören sein großes, herrliches frühes Hochbild „Adam und Eva" in Braunschweig und seine liegende „Venus" in Dresden, die als „Halbbildnis" wirkt (Abb. 230), zu seinen reizvollsten Werken. Halbbildnisse und wirkliche Bildnisse in Brustbildern oder Halbfiguren sind Palmas Lieblingsschöpfungen. Ihm selbst lassen wir nach wie vor z. B. das poesieumflossene Dichterbildnis der Londoner Galerie, das Cook Giorgione gab, und das durch Vasari beglaubigte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek, das Morelli Cariani zuschrieb. An der Spitze seiner weiblichen Halbbildnisse in Gestalt wunderschöner weiblicher Halbfiguren aber stehen die „drei Schwestern" (Abb. 231) oder „drei Grazien" in Dresden, in denen Schubring die drei Göttinnen des Parisurteils vermutet. Durch alle Bilder Palmas hindurch läßt sich der Übergang von der saftigen Formen- und Farbenpracht seiner mittleren Zeit zu dem schillernden, oft ins Bräunliche spielenden Lichtton verfolgen, der seinen späteren Werken einen träumerischen Reiz verleiht.



Abb. 230. Palma Vecchios Venus. Gemälde der Dresdener Galerie. Nach Photographie von F. und O. Brockmanns Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

Die mächtigste künstlerische Persönlichkeit unter Bellinis Schülern aber war Tiziano Vecelli von Cadore, der wahrscheinlich nicht 1477, sondern später, nach Cook erst 1489, geboren wurde und 1576 in Venedig starb. Zusammenfassend haben z. B. Crowe und Cavalcaselle, Philipps, Gronau und Fischel ihn behandelt. Ist er nicht, wie man annahm, 99, sondern nur 87 Jahre alt geworden, so gewinnt sein Gesamtschaffen an verständlicher Entwickelung.

Tizian gehört zu den Größten der Großen. Realismus und Idealismus, Formen- und Farbenglut hat er unlösbar verschmolzen. Lyrisches und Dramatisches, traumhaftes Märchensein und wuchtige Handlung hat er gleichwertig beherrscht. Irdisch und weltlich veranlagt, hat er im Bildnisfach und in der Verbindung prachtvoller Landschaften mit reiner Menschenschönheit vielleicht das Höchste geleistet, zugleich aber seine religiösen Darstellungen, die doch die Hälfte aller seiner Werke ausmachen, mit reiner, warmer Menschlichkeit und hoher, milder Göttlichkeit beseelt. Er hat alle Geheimnisse der Malerei ergründet wie kein Maler vor ihm; und die Maler aller späteren Zeiten sind bei ihm in die Schule gegangen. Selbst seine künstlerische Entwickelung wurde vorbildlich. Seine späteren Werke unterscheiden sich von den früheren durch die Verstärkung ihrer körperlichen Bewegungsmotive und durch die größere



Taf. 48. Tizians „Zinsgroschen“.

Nach dem Gemälde der Gemäldegalerie zu Dresden.



Freiheit ihrer Pinselführung. Von leuchtender, verschmolzener Vollfarbigkeit gelangen sie allmählich zu jener lockeren Breite des Vortrags und jener tonvollen Einfarbigkeit des Helldunkels, die eine neue Art, malerisch zu sehen und zu malen, anbahnten.

Tizians früheste erhaltene Werke gleichen denen Giorgiones, der ihn 1508 als Genossen bei der Ausschmückung des Kaufhauses der Deutschen herangezogen hatte. Wir halten, alten Zeugnissen gemäß, daran fest, daß so köstlich giorgioneske Werke wie die liebliche „Zigeuner-Madonna" in Wien, wie das strenge weibliche Bildnis der Sammlung Crespi in Mailand und das ernste männliche Brustbild in Cobham Hall Jugendwerke Tizians sind.

Zu größerer dramatischer Lebendigkeit wurde Tizian 1511 in Padua durch die Aufgabe geführt, in der Scuola del Santo einige Wundertaten des hl. Antonius al fresco zu malen. Daß Tizian nach 1512 in Venedig unter den Einfluß Palmas geriet, über den er sich freilich sofort erhob, bezeugen einige köstliche, in Formen und Farben von gleichmäßigem Feuer durchglühte „Sante Conversazioni" palmesken Breitformats in Madrid, in Dresden und in London, denen sich die „Kirschen-Madonna" in Wien (Abb. 232) anschließt. Dann folgen gleich zwei seiner traumhaft schönsten weltlichen Bilder, die „Drei Lebensalter" der Bridgewater Gallery in London und das als „Himmlische und irdische Liebe" (Abb. 233) weltberühmte Gemälde der Galerie Borghese in Rom, dessen Gegenstand mit Wickhoff als Venus zu deuten, die der Medea die Liebe zu Jason einredet, möglich, aber nicht eben stimmungsfördernd ist. Die nackte und die bekleidete Frau sitzen am Brunnenrand. Zwischen ihnen beugt sich Amor, dessen Rechte im Wasser spielt, über den Rand. Mit meisterhafter Breite ist das blühende Fleisch der nackten, sind die Prachtgewänder der bekleideten Frau, ist die glühende, stimmunggebende Landschaft hinter ihnen gemalt. „Die Überredung zur Liebe" will Avenarius das Bild genannt sehen. Andere haben abermals andere novellistische Deutungen vorgeschlagen oder kehren zu der alten überlieferten Bezeichnung zurück. Gerade dieses einzige Bild, das allerdings etwas zu erzählen scheint, wirkt in seiner Unverständlichkeit so selbstverständlich, daß wir uns seinen Genuß durch Schulweisheit nicht verkümmern zu lassen brauchen.



Abb. 231. **Die drei Schwestern.** Gemälde von Palma Vecchio in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Ganz er selbst ist Tizian vollends in seinem Dresdener „Zinsgroschen" (Taf. 48). Die Halbfiguren des Heilands und des Pharisäers mit sprechenden Zügen und Händen vor schwarzem Grunde! Tizians Heilandstypus, noch von Heiligenscheinflämmchen umspielt, in seiner idealsten Ausbildung! Und doch wie viel Wahrheit, wie viel Natürlichkeit, wie viel unmittelbares Leben in den Köpfen!

Zu Tizians frühesten Schöpfungen (um 1504) gehört das farbenprächtige stille Bild der

Antwerpener Galerie, das den Dogen Jacopo Pesaro mit Papst Alexander VI. knieend vor den Stufen des Thrones Petri schildert. Über fünfzig Jahre später (1555) entstand das kühler tonige, duftiger durchleuchtete, absichtlicher allegorische Bild des Dogenpalastes, das den Dogen Grimani knieend vor der Gestalt des Glaubens zeigt. Tizians ganze Stilwandlung liegt zwischen diesen beiden innerlich verwandten Bildern.

Von Tizians Altarbildern bezeichnen verschiedene Stufen diese Wandlung, z. B. der ruhig thronende hl. Marcus (1504) in Santa Maria della Salute, die majestätische, stürmisch bewegte, wunderbar farbensatte Himmelfahrt Marias (1518) in der Akademie, die großartige, schon in diagonaler Linienführung und freiem Gleichgewicht angeordnete, bildnisreiche „Madonna mit der Familie Pesaro" (1526) in der Frarikirche zu Venedig (Abb. 234), die zu Tizians eindrucksvollsten Schöpfungen gehört; dann die toniger gestimmte Himmelfahrt Marias (1540) im Dom zu Verona, der bereits in atmosphärische Stimmung gehüllte Gekreuzigte (1561) in der Pinakothek zu Ancona, das ganz auf künstliche Lichtwirkungen berechnete Nachtstück der Marter des hl. Lorenz (1565) in der Jesuitenkirche zu Venedig und schließlich die fast impressionistische, die malerische Breite und Freiheit der jüngeren Neuzeit einleitende Dornenkrönung Christi (1570) in München (Abb. 235). Dieselbe Entwickelung aber zeigen auch Tizians üppige, im Nackten schwelgende mythologische Bilder von dem kraftvoll bewegten Bacchanal in Madrid (1520) bis zu den tonvolleren Dianabildern (1559) der Bridgewater Gallery in London und der prachtvollen Landschaft des Louvre (um 1560), in der Jupiter als Satyr der Antiope naht.



Abb. 232. Tizians „Kirschen-Madonna" in der Wiener Galerie. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 411.)

Die meisten der ruhenden Venusgestalten Tizians, deren Vorbild Giorgiones Dresdener Venus war, sind offenbar Bildnisse oder Halbbildnisse. Die nackte „Venus" der Tribuna der Uffizien, eins der schönsten Bilder der Welt, in dessen Hintergrund dienstbare Frauen an der Kleidertruhe beschäftigt sind, stellt die Herzogin Leonora von Urbino dar. Zu Füßen der Madrider „Venus" spielt ein junger Mann, der sich nach ihr umblickt, die Orgel. Zu Füßen der zweiten „Venus" der Uffizien bellt ein modernes Hündchen. Ein ähnliches Bild des Meisters hat vor kurzem die Berliner Galerie erworben. Stehende halbnackte weibliche Halbfiguren Tizians, wie die „palmeske" Flora der Uffizien, die „Toilette" des Louvre und die „Eitelkeit" in München, ja auch die „Venus im Pelz", der Amor den Spiegel hält (um 1565), in Petersburg, schließen sich an. Eine richtige Venus aber ist die „Anadyomene des Apelles" (Bd. 1, S. 349) in der Bridgewater Gallery zu London.

Von Tizians lebenatmenden wirklichen Bildnissen können sich die weiblichen, abgesehen von dem entzückenden Kinderbild der kleinen Clarice Strozzi in Berlin und den Bildnissen seiner eigenen Tochter Lavinia in Berlin und in Dresden (Abb. 236), an Eigenleben und Geist nicht mit den männlichen messen, die die schärfste persönliche Charakteristik mit vornehmster Haltung und malerischster Behandlung verbinden. Wie sich unter seinen Händen das männliche Brustbild zum Bildnis in ganzer Gestalt auswächst, zeigen in wachsender Reihe jenes Brustbild in Cobham Hall (um 1508), die sprechende Halbfigur eines Jünglings mit behandschuhter Linken (um 1518) im Louvre, das Kniestück des Federigo Gonzaga (um 1523) in Madrid und ebendort die ganze Gestalt Kaiser Karls V. (1533) mit seinem großen Hunde. Zu Tizians reifsten Bildnissen gehört ferner das Kniestück eines „Engländers" im Palazzo Pitti, dem sich als Kniestücke das edelreife Wiener Bild des Jacopo Strada und das köstliche,



Abb. 233. Tizians „Himmlische und irdische Liebe" oder „Überredung zur Liebe" in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu S. 411.)

bereits malerisch breit behandelte Münchener Vollbild Kaiser Karls V. von 1548, der auf aussichtsreicher Terrasse sitzt, anschließen (Abb. 237); andere wurden unversehens zu Geschichtsbildern: so die bewegte, geistreiche Gruppe des Papstes Paul III. mit seinen Erben in Neapel; so die wuchtige Darstellung der Ansprache des Generals del Vasto an seine Truppen in Madrid und, ebendort, das packende, 1548 in Augsburg gemalte Reiterbildnis, das Karl V. nach der siegreichen Schlacht bei Mühlberg in voller Rüstung auf dem Heimritt zeigt. Tizian wird durch dieses Bild zum Schöpfer des modernen Reiterbildnisses. Der ganzen Bildnismalerei hatte er neue Wege gewiesen. Velázquez, Rubens und van Dyck mußten in seine Fußtapfen treten.

Tizians Fähigkeit, dramatisch wuchtig zu erzählen, offenbarte sich, abgesehen von seinen frühen Fresken in Padua, am mächtigsten in seiner ergreifenden Grablegung des Louvre, in der leider verbrannten großartigen Ermordnng des Petrus Martyr (1528) in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig und den 1577 mit vielen anderen Meisterwerken durch Feuer zerstörten Fresken der „Schlacht bei Cadore" (1537) im Dogenpalast. Tizians Anteil an der Ausschmückung von Binnenräumen tritt uns am prächtigsten in seinem „Tempelgang Marias" aus der Scuola della Carità, jetzt in der Akademie zu Venedig, entgegen. Den höchsten landschaftlichen Zauber aber atmen z. B. das „Noli me tangere" der Londoner Galerie (1512) und der hl. Hieronymus des Louvre (1538); ja seine Landschaft mit einer Schafherde im



Abb. 234. Tizians „Madonna Pesaro" in Santa Maria de' Frari zu Venedig. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu S. 112.)

Buckingham Palace (um 1534) ist bahnbrechend als voraussetzungslose Stimmungslandschaft. Tizian beherrschte eben alle Darstellungsarten und Darstellungsmittel; und in allen seinen Darstellungen blieb die Farbe als solche sein eigenstes Ausdrucksmittel.

Schwächere Bellinischüler, die zu Giorgione und Palma übergingen, waren Rocco Marconi (erwähnt zwischen 1504 und 1529), in dessen Hauptwerk, der großen Kreuzesabnahme der Akademie zu Venedig, verschiedene Richtungen sich kreuzen, und Giovanni Cariani (um 1480—1541; Aufsätze von Ludwig, von Foratti und von Hadeln), dessen beglaubigte Bilder, wie das noch ziemlich befangene Familiengruppenbild von 1519 in der Casa Roncalli, es unmöglich machen, ihm mit Morelli einige der geistvollsten venezianischen Bildnisse der Zeit zuzuschreiben. Ein weit bedeutenderer Bellinischüler, der zu Giorgione überging, war jener Sebastiano Luciani (1485 bis 1547; Schriften von Benkard und von Achiardi), den wir als Sebastiano del Piombo unter Michelangelos Freunden in Rom kennenlernten (S. 364 u. 388). Hier geht uns seine venezianische Jugendzeit (vor 1511) an. Der inschriftlich beglaubigten Beweinung Christi, bei Lady Layard in Venedig, liegt ein Bild seines Mitschülers bei Bellini, Cimas da Conegliano (S. 286), zugrunde, ohne daß wir deshalb nötig hätten, ihm andere, ähnliche Bilder aus Bellinis Werkstatt zuzuschreiben. Richtiger beurteilt man seine venezianische Frühzeit zunächst nur nach seiner berühmten „heiligen Unterhaltung" in San Giovanni Crisostomo zu Venedig (um 1509), die, schon im Anschluß an Giorgione, die freie, volle, weiche Schönheit der goldenen Zeit atmet. Die drei Frauen zur Linken gehören zu den schönsten weiblichen Gestalten, die die Kunstgeschichte kennt. Auf dem Wege zu diesem Bilde stehen die männlichen Heiligen in San Bartolommeo di Rialto; und die gleiche Hand zeigen die Salome



Abb. 235. Tizians „Dornenkrönung" in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 412.)

aus der Sammlung Salting in London und die Magdalena in der Sammlung Cook zu Richmond. Nachher ist gerade Sebastiano der erste Venezianer, der zu Michelangelo übergeht.

Aus der Schule Alvise Vivarinis aber (S. 281), die der Bellinischule gegenüberstand, ging, wie Berenson gezeigt hat, jetzt noch ein so großer Meister hervor wie Lorenzo Lotto (1480—1556 oder 1557) aus Venedig, der, wie manche geborene Venezianer, sein Glück außerhalb der Pfahlbauten seiner Heimatstadt suchte. Seit Berensons Buch über Lotto hat Biscaro in Fresken und anderen Bildern, die Morelli mit Unrecht auf Barbari (S. 284) zurückführte, wohl mit Recht Jugendwerke Lottos erkannt. Seine anerkannten Frühwerke, wie die Altarblätter in Santa Cristina zu Treviso und im Rathaus zu Recanati, unterscheiden sich von denen der Bellinischüler durch ein kühleres, wohl durch Leonardo beeinflußtes Helldunkel und ein naiveres Bewegungsleben. Zwischen 1508 und 1512 war Lotto in Rom. Kein Wunder daher, daß er auch Anklänge an die römische Formensprache annahm, daß seine Madonna von 1518 in der Dresdener Galerie, die zuerst Frizzoni als Lotto erkannt, lange Zeit für ein römisches Bild gegolten hat! Zwischen 1513 und 1525 schuf er in Bergamo jene köstlichen, innerlich und äußerlich bewegten, von hellem Licht und kühlen Schatten umfangenen Altarblätter in San Bartolommeo, San Bernardino und Santo Spirito, in denen er eher an Correggio, den er doch sicher gekannt haben muß, als an die Venezianer erinnert. Seit 1526 teilte Lotto seine Zeit zwischen Venedig und den Marken. Werke entschieden venezianischen Gepräges sind z. B. seine Apotheose des hl. Nikolaus in der Carminekirche (1529) und seine Altartafel mit dem hl. Antonius in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig. Seine letzten Gemälde, wie sein Opfer Melchisedeks und seine Darstellung im Tempel im Palazzo Apostolico zu Loreto, sind bei aufgelockerter Zeichnung und breitem, leichtem Vortrag ganz in Ton mit zarten Farbenakzenten aufgelöst. Neben hundert christlichen Bildern Lottos — heidnische sind äußerst selten — haben sich, hauptsächlich in den Hauptgalerien zu London, Madrid, Wien, Berlin und Mailand, etwa zwei Dutzend Bildnisse seiner Hand erhalten, die sich nicht eben durch geistige Eindringlichkeit, doch aber durch ihre bewegliche psychologische Auffassung und ihre frische, natürliche malerische Behandlung auszeichnen. Zu den besten gehört die Familiengruppe in London (Taf. 47, Abb. 1). Zu wirklicher Größe fehlt es Lotto an Straffheit und Vertiefung; aber er ist eine künstlerische Persönlichkeit, deren Unmittelbarkeit und Liebenswürdigkeit uns anheimelt.



Abb. 236. Tizians Bildnis seiner Tochter Lavinia in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 413.)

Aus der Schule Palma Vecchios ging dessen Verwandter, der Veronese Bonifazio Pitati (1487—1533), hervor. Ludwigs archivalische Untersuchungen, denen Wickhoff verständige Betrachtungen hinzugefügt hat, haben uns von der auf Bernasconi zurückgehenden

Morellischen Dreiteilung dieses Meisters, dessen Schüler an die Stelle seiner Doppelgänger treten, wieder befreit. Bonifazio lenkte entschieden ins dekorative Fahrwasser ein. Mit einer Anzahl seiner Schüler schuf er seit 1530 vor allem die auf Leinen gemalten Wandgemälde des Palazzo de' Camerlenghi in Venedig, dessen zahlreiche Einzelbilder später losgelöst und in Kirchen und Sammlungen verteilt worden sind. Er bevorzugte die Breitbilder mit halblebensgroßen Figuren vor landschaftlichem Grunde in der Art Palmas und goß eine Fülle leuchtender Farben über seine gefälligen Darstellungen aus, blieb aber meist doch am schönen Scheine haften.

Von den Schülern Tizians, die noch vor ihm gestorben und im wesentlichen der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören, war Polidoro Lanzani, genannt Veneziano (1515—75), ein unselbständiger Meister, dessen Bilder, wie die Madonna mit der hl. Magdalena in Dresden, zwischen Bonifazio und Tizian schwanken, gehörte aber Paris Bordone von Treviso (um 1500—1571), den Bailo und Biscaro ein Buch, Schaeffer und Hadeln Aufsätze gewidmet haben, wenn auch nicht zu den Lieblings-, so doch zu den Hauptschülern des großen Meisters von Cadore. Religiöse und poetische Vertiefung waren seine Sache nicht. Blühendes Fleisch und kostbare Stoffe stofflich wiederzugeben, aber gelang ihm vortrefflich. Von seinen zahlreichen Kirchenbildern schließt seine frühe Madonna mit Heiligen in der Sammlung Tadini zu Lovere (1525) sich noch eng an Tizian an. Nicht unbeeinflußt von Palma erscheinen seine besten Bildnisse, wie das feine Jünglingsbild in den Uffizien und das eines jungen Edelmannes im Palazzo Brignole Sale zu Genua; und ihnen reihen sich rotwangige weibliche Halbbildnisse an, wie die vornehmen Hetärenbilder in London und in Wien. Am meisten er selbst ist Bordone in weltlichen Bildern wie der Diana in Dresden (Taf. 47 unten) und seinem eigentlichen Meisterwerke in der Akademie zu Venedig, das die feierliche Würdenträgersitzung darstellt, in der die Fischer dem Dogen den Ring des hl. Markus überreichten. Hier tritt uns die Erzählweise Carpaccios (S. 285) in der höchsten zeichnerischen und malerischen Vollendung entgegen. Bordones Spätzeit, nach 1550, aber vertreten Bilder wie sein sittenbildlich aufgefaßtes Doppelbildnis der „Schachspieler“ in Berlin und seine breit hingesetzte „Bathseba“ in Köln.



Abb. 237. Tizians Bildnis Karls V. in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 413.)

Mit fremden Elementen vermischt tritt der Einfluß Tizians in den Gemälden und Radierungen Andrea Meldolla Schiavones (vor 1522—63) von Zara hervor, der sich in bräunlicher Tonart erfolgreich an der Kirchen- und Palastmalerei Venedigs beteiligte, jedoch auch als früher Landschafter genannt werden muß, wenn ihm die beiden mythologischen

Landschaften in Berlin mit Recht zugeschrieben werden. Jedenfalls sehen wir gerade die venezianische Malerei jetzt überall nach Erweiterung und Befreiung ihres Stoffgebietes streben.

Der stadtvenezianischen Schule, deren meiste Künstler freilich auch auf dem Festlande geboren waren, stellt sich namentlich in den Meistern des Friauls, Veronas und Brescias eine festländische Schule von selbständiger und zum Teil weitreichender Bedeutung an die Seite.

Unter den kraftvollen Söhnen der Friauler Berge, die sich der venezianischen Schule angliederten, ragt vor allen Giovanni Antonio de' Sacchi (1483—1539) hervor, dessen Persönlichkeit Ludwig fester umrissen hat. Nach seiner Vaterstadt pflegt er schlechthin Pordenone genannt zu werden. In seinen Anfängen erscheint er als herber, eckiger Provinzler. Um 1509 eignete er sich unter Giorgione in Venedig eine größere Rundung und Farbenfreudigkeit an, entwickelte sich dann aber zu einem Erzähler von derber dramatischer Wucht, der sich durch seine kühnen Freskenfolgen in der Kirche zu Colalto bei Conegliano (1513), im Dom zu Treviso (1520), im Dom zu Cremona (1522) und in der Madonna di Campagna bei Piacenza (1529—31) einen solchen Namen machte, daß der Rat von Venedig ihn 1535 neben Tizian im Dogenpalast anstellte. Berühmt ist Pordenones machtvolle und zugleich tief beseelte Kreuzabnahme im Dom zu Cremona, sind seine großzügig und beredt erzählten Darstellungen aus der Katharinenlegende in der Madonna di Campagna bei Piacenza. Von Pordenones Schülern kannte sein Schwiegersohn Pomponio Amalteo (1505—88) keinen anderen Ehrgeiz, als sich ihm zum Verwechseln ähnlich zu geben, wie das z. B. in seiner Freskenfolge in Santa Maria de' Battuti zu San Vito hervortritt, wogegen Bernardino Licinio (um 1490 bis um 1560), Stadtvenezianer von Geburt, sich hauptsächlich als Bildnismaler bewährte. Von Licinios großen Familienbildnissen trägt das der Galerie Borghese, von seinen Einzelbildnissen tragen z. B. das einer rotgekleideten Dame in Dresden und das des Ottaviano Grimani in Wien seine Namenszeichnung.

Bedeutsamer entwickelte sich die Schule von Brescia, die Fenaroli 1877, Jacobsen 1896 behandelt hat. Savoldo, Romanino und Moretto leuchten als prächtiges Dreigestirn über der gesegneten Voralpenstadt. Gian Girolamo Savoldo (um 1480 bis nach 1548), eine selbständige künstlerische Persönlichkeit, war, wie schon seine schöne, Heiligen erscheinende Madonna in der Brera und sein tieffarbiges Abendmahl in der Galerie Querini-Stampaglia in Venedig beweisen, ein Meister von vornehmer, wenn auch etwas kühler künstlerischer Empfindung, der seine vollreifen Darstellungen in eine reiche, neuartige Farbentonleiter kleidete und seine saftigen Landschaftsgründe mit romantischem Abend- oder Frührotschein auszustatten liebte, aber auch als Bildnismaler so Bedeutendes schuf wie das Frauenbild im Konservatorenpalast zu Rom, das früher Giorgione zugeschrieben wurde. Girolamo Romanino (um 1485—1566) hatte seine altbrescianische Härte durch seinen Anschluß an Giorgione durchwärmt und geschmeidigt. Seine berühmtesten Freskenfolgen malte er 1519 und 1520 im Dom zu Cremona und in San Giovanni Evangelista zu Brescia. Jene veranschaulichen vier Vorgänge aus der Leidensgeschichte Christi in großzügiger Geschlossenheit, diese, an denen schon der junge Moretto mitgearbeitet, stellen Heiligenlegenden und Erzählungen des Neuen Testaments in schönstem Gleichgewicht dar. Am wuchtigsten aber entfaltete Romaninos Eigenart sich in seinen Altarwerken der Kirchen zu Brescia und in den Hauptgalerien zu Padua, London und Berlin. Sie stehen auf der Höhe der Cinquecento-Kunst, und in ihnen vollzog sich der Übergang vom venezianischen Goldton zum brescianischen Silberton, dessen Vater Romanino ist.

Der Bedeutendste der drei ist jedoch Alessandro Bonvicini (1498—1555), genannt il Moretto di Brescia, über den auch Molmenti und Fleres geschrieben haben. Im Anschluß an Romanino, doch auch von Tizian und schließlich selbst durch Stiche nach Rafael beeinflußt, erhob er den brescianischen Stil, dessen Silberton er farbig verfeinerte, zu freier, eigenartiger Schönheit; und ihrer feinen Farbenstimmung entspricht die still verzückte Seelenstimmung seiner Darstellungen. Die Kirchen und Sammlungen Brescias bergen noch über fünfzig Kirchenbilder seiner Hand; zu den schönsten gehören die Krönung der Jungfrau in Santi Nazaro e Celso und die thronende Madonna des hl. Nikolaus, der ihr die Kinder zuführt (1539), in der Galerie zu Brescia. Auch das Gastmahl des Pharisäers (1544) in Santa Maria della Pietà zu Venedig, dessen festliche Einordnung in den Prachtraum auf Paolo Veronese vorausweist, gehört zu seinen schönsten Kirchenbildern; eines seiner letzten Bilder, eine warm empfundene Beweinung Christi (1554), befand sich in der Galerie Weber in Hamburg. Die Nachwelt aber feiert Moretto besonders als Bildnismaler. Sein herrliches, ruhig belebtes Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt von 1526 in London (Abb. 238) ist, von einem vereinzelten früheren Damenbildnis abgesehen, das erste bekannte lebensgroße, in ganzer Gestalt gehaltene Bildnis der italienischen Tafelmalerei. Alle Bildnisse Morettos zeigen eine natürlichere Lässigkeit der Haltung, eine anspruchslosere Wahrheit des Ausdrucks und eine flüssigere Breite der Malweise als die meisten anderen zeitgenössischen Bildnisse; leicht stilisiert, z. B. in den schlanken Fingerspitzen, erstreben sie eine Erfassung der inneren Persönlichkeit der Dargestellten. Zu den schönsten gehört auch das des Herrn am grüngedeckten Tische (1533) im Palazzo Brignole Sale zu Genua. Als Bildnismaler aber übertraf ihn in einigen Beziehungen noch sein Schüler Giovanni Battista Moroni von Bergamo (um 1520—78), der zu den allerersten seines Faches gehört. In der Vorliebe für ganze Gestalten, in der Unmittelbarkeit der Erfassung der Persönlichkeiten, in der feinen, nur äußerlich kühlen Farbenwahl schloß er sich an Moretto an, über den er durch die stoffliche Wiedergabe des Nackten wie der Gewänder und durch die sittenbildliche Kennzeichnung der Berufsarten hinausging. Schon die Londoner Galerie genügt, ihn kennenzulernen. „Der Schneider", der „am Fuß verwundete Kavalier" und „die Dame im Lehnsessel" kennzeichnen ihn hier. Aber auch in München, Wien und Berlin, in den Uffizien, in der Brera und in der Ambrosiana ist er gut vertreten. Jenem Dreigestirn von Brescia schließt il Moroni sich als vierter Nachbarstern von gleichem Glanze an.



Abb. 238. Morettos Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Verona, die Stadt Antonio Pisanos (S. 259 und 267), war zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einigen Beziehungen allen übrigen Städten Italiens vorausgeeilt. Die nach

1470 geborenen Übergangsmeister, die sich hier immer noch an der üblichen Fassadenmalerei beteiligten, befleißigten sich, nicht unberührt von der Bellinischule Venedigs, aber durchaus nicht in ihrem Banne, einer freien, wenn auch nicht immer eigenartigen Zeichnung und einer um so eigenartigeren Färbung, die sich von der venezianischen durch ihre kälter=bunte, manchmal mit muschelartigem Schmelz und rauchigem Schatten verbundene Tonart unterschied. Aus der alten Zeit ragte Liberale da Verona (1451—1536; S. 271), der Leonardo, Rafael und Correggio überlebte, noch unentwegt in die Neuzeit herein. Liberales Schüler Francesco Torbido, genannt il Moro (gest. nach 1546), führte sein „Marienleben" im Domchor zu Verona (1534) freilich nach Entwürfen Giulio Romanos (S. 373) mit Anklängen an Correggio aus, erscheint in seinen Altarbildern, namentlich seinen Bildnissen, wie dem der Brera, aber stark venezianisch beeinflußt. Ein anderer Schüler Liberales, Giovanni Francesco Caroto (um 1480—1555), nahm die verschiedensten, auch mittelitalienischen Eindrücke auf und kennzeichnet sich bereits als etwas charakterloser, aber farbeneigener Cinquecentist. Unter Domenico Morones (S. 271) Schülern ragt Paolo Morando, genannt il Cavazzola (1486 bis 1522), hervor, der in seinen zahlreichen Wandgemälden und Altarbildern alle guten Eigenschaften der Schule zusammenfaßte, aber auch nur das männliche Bildnis der Dresdener Galerie gemalt zu haben brauchte, um als Künstler hohen Ranges zu gelten. Der bedeutendste veronesische Meister eines etwas jüngeren Geschlechts war Domenico del Riccio, genannt Brusasorci (1493—1567), der Schüler Carotos, der schon auf Michelangelo blickte. Seine großzügige, lebendige und farbenfrohe „Gran Cavalcata" im Palazzo Ridolfi zu Verona, die große Darstellung des Reiterzuges Klemens' VII. und Karls V. durch Bologna, weist ihm einen Ehrenplatz in der oberitalienischen Großmalerei an. Wie diese jüngere Generation Veronas dann aus dem Kampfe zwischen mittelitalienischen Einflüssen und eigener Anschauung als Siegerin hervorgeht, zeigt Torbidos Schüler Antonio Badile (1516—60), dessen ältere Bilder, wie das Vierheiligenbild mit der Madonna in der Herrlichkeit (1544) in Santi Nazaro e Celso zu Verona, noch an Caroto erinnern, während seine jüngeren Bilder, wie sein Tempelgang Marias in Turin, der neuen veronesischen Richtung die Wege wies, als deren Hauptvertreter wir Paolo Veronese kennenlernen werden.

Neben Venedig, der stolzen Königin der Adria, spielt Ferrara, die stille Musenstadt, eine wichtige und selbständige Rolle im oberitalienischen Geistesleben des glücklichen ersten Drittels des 16. Jahrhunderts. Am Hofe Alfons' I. von Este blühte nicht nur die Dichtkunst, sondern auch die Malerei; und auf der ferraresischen Malerei der Blütezeit ruht nicht nur ein Abglanz der romantischen Dichtkunst Ariostos, sondern auch ein Widerschein der Farbenglut Giorgiones und Tizians. Daß auch die Formensprache Rafaels es ihr angetan, sollte man nicht leugnen. Im Grunde aber bleiben die ferraresischen Maler, die Gruyer nach Laderchi und Cittadella, nach Venturi und Morelli am ausführlichsten untersucht hat, doch echte Sprossen der herben altferraresischen Schule (S. 272), aus der sie hervorwachsen.

Unter den ferraresischen Malern dieser Zeit, die, an Panetti oder Ercole Roberti anknüpfend, meist auch von Costa (S. 273) berührt, sich auf dem Boden des 16. Jahrhunderts bewegten, ragen als drei Spitzen Mazzolino, Garofalo und Dosso hervor. Lubovico Mazzolino (um 1480 bis um 1530) vollzieht die Entwickelung zu allgemeinerer Formensprache und feuriger, nicht aber innerlich vereinheitlichter Farbenglut am meisten aus sich selbst heraus. Seine Baulichkeiten liebt er mit antiken Marmorreliefs auszustatten. Von seinen seltenen größeren Bildern sei nur sein Jesus im Tempel mit der Jahreszahl 1524 in Berlin genannt.

Seine meist kleinen, niemals besonders durchgeistigten, aber durch ihren Zierwert ansprechenden Bilder christlichen Inhalts kennenzulernen, auf denen Jahresbezeichnungen von 1509 bis 1526 vorkommen, genügen in Italien die Uffizien und die Galerie Borghese, im Norden die Sammlungen von London, Paris, Berlin und München. Zur Genüge kennzeichnet ihn aber auch sein kleines Bild der Ausstellung Christi in Dresden. Ziemlich gleichen Alters war Benvenuto Tisi da Garofalo (um 1481—1559), der Schüler Panettis gewesen war, aber nur in seinen früheren Werken als Dosso parallel strebender Vollblutferrarese erscheint. In seiner reifsten Zeit steht er unter Rafaels Einfluß. Auch er bevorzugt die christlichen Gegenstände, ergeht sich aber auch gern in den blühenden Gefilden der griechisch-römischen Dichtkunst. Sein graues Blau und kaltes Rot verbinden sich oft mit Orangegelb und Tiefgrün zu eigenartigen Mollakkorden. Schöpfungen seiner würzig-herben Frühzeit sind die Samariterin am Brunnen in der Galerie Borghese und „Poseidon und Athene“ von 1512 in Dresden. Große Andachtsbilder seiner Hand sieht man z. B. im Dom und im Ateneo zu Ferrara, kleine Bibel- und Madonnenbilder, die ihm trotz ihrer ferraresischen Färbung und oft landschaftlichen Stimmung den Namen des „Miniatur-Rafaels“ eintrugen, namentlich in den römischen Sammlungen. Nördlich der Alpen ist Dresden am reichsten an Werken seiner geschickten und keineswegs empfindungslosen Hand. Das Dresdener „Bacchanal“ war, wie Vasari berichtet, nach einer Zeichnung Rafaels als Kaminstück für den Herzog von Ferrara in Garofalos 65. Lebensjahr, also um 1546, gemalt.



Abb. 239. Dosso Dossis „Kirke“ in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu S. 422.)

Bedeutender als Mazzolino und Garofalo war Giovanni di Niccolò Lutero, genannt Dosso Dossi (um 1483—1542). Er wird vielfach mit seinem jüngeren Bruder, Schüler und Gehilfen Battista di Lutero oder Battista Dossi (gest. 1548) zusammen genannt. Von Panetti und Costa ausgegangen, geriet Dosso Dossi zunächst in Abhängigkeit von dem

großen Venezianer Giorgione (S. 407), um später auch Einflüsse der römischen Schule zu verarbeiten, blieb aber doch immer er selbst, immer ein ferraresischer Meister von ausgesprochener und bedeutsamer Eigenart, die ihm den Beinamen des „Ariost der Farbe" eintrug. Im Anschluß an seinen etwas älteren Freund Ariost wurde er zum Romantiker. Im Anschluß an die Natur und an Giorgione erfüllte er seine breit aufgefaßten, lichtdurchstrahlten landschaftlichen Gründe mit neuartigem Stimmungsgehalt. Eigenartig wirken seine Farbenzusammenstellungen, in denen sich oft ein kühles Strohgelb, ein feuriges Grün und ein tiefes Rot zu satter Pracht vereinen; auch sein Weiß wirkt strahlend. Während Dosso Dossi sich längere Zeit in Venedig aufhielt, soll Battista in Rom unter Rafael studiert haben. Die Hände der beiden Brüder auseinanderzuhalten, haben sich neuerdings am erfolgreichsten Adolf Venturi und Henriette Mendelsohn, weniger überzeugend Patzak und Zwanziger bemüht. Zwanziger hält Battista für den Schöpfer der meisten Bilder, die Henriette Mendelsohn, überzeugender, als erste Jugendwerke Dosso Dossis ansieht; unter ihnen den hl. Hieronymus in Wien, der das einzige (rebusartig, mit dem Knochen) bezeichnete Dossische Bild ist. Das einzige Bild aber, das mit völliger Sicherheit auf Battista allein zurückgeführt werden kann, dem es nach Dosso Dossis Tode 1544 bezahlt wurde, ist die sinnbildliche Gestalt der „Gerechtigkeit" in Dresden. Diese zeigt in der Tat, wie der zu ihr gehörige „Friede", die Kälte der römischen Schule statt der Wärme Dosso Dossis. Von den beiden Darstellungen der vier Kirchenväter mit der Erscheinung der unbefleckten Empfängnis in Dresden ist das große, strenger angeordnete Bild von 1532 allgemein als reifes Werk Dosso Dossis anerkannt. Von den beiden schlechterhaltenen Freskenfolgen, die die Brüder gemeinsam unternahmen, sind die mythologischen sinnbildlichen und christlichen Wand- und Deckenbilder im Kastell zu Trient (1531) wohl wesentlich Schülerarbeiten, wogegen die schöne Darstellung einer halbpflanzlichen Karyatidenbogenhalle mit landschaftlichen Ausblicken in der Villa Imperiale zu Pesaro (1533) von Patzak Battista zugeschrieben, von Thode und Henriette Mendelsohn Dosso Dossi zurückgegeben worden sind. Als reine, breite, weiche, lichtdurchstrahlte Waldlandschaft, die nur durch ein am Boden sitzendes Liebespaar belebt wird, verdient ein Bild der Neuyorker Sammlung Ehrich (Mendelsohn, S. 71) hervorgehoben zu werden. Als religiöse Hauptbilder des Meisters seien noch der köstliche Sebastiansaltar im Dom zu Modena (1522) und der große, weithin leuchtende sechsteilige Altar mit der thronenden Madonna und Heiligen im Ateneo zu Ferrara hervorgehoben, den Garofalo vollendet hat. Sein Eigenstes gab Dosso Dossi in seinen der antiken und der zeitgenössischen Dichtung entlehnten, ganz von romantischer Stimmung erfüllten Bildern, wie der verführerischen bösen Zauberin Alcine („Kirke") in der Sammlung Benson zu London (um 1513) und der bestrickenden guten Fee Melissa (ebenfalls als „Kirke" bekannt) in der Galerie Borghese (um 1516), dem phantasievollsten und anziehendsten von allen seinen Bildern (Abb. 239). Die landschaftliche Stimmung erhöht gerade auf den Bildern dieser Art die beabsichtigte romantisch-poetische Wirkung.

Von den Nachfolgern und gelegentlichen Mitarbeitern der Dossi ist vor allem Garofalos Schüler Girolamo da Carpi (1501—56) zu nennen. Die kühle sinnbildliche Darstellung „Gelegenheit und Geduld" in Dresden (1541), die urkundlich und durch Vasari beglaubigt ist, genügt, ihn zu kennzeichnen. Girolamo schwärmte schon für Correggio (S. 423) und ging halb unvermerkt zu dem „Manierismus", dem kommenden Zeitstil, über, der die Bewegungsmotive um ihrer selbst willen begünstigte.

Mit der Malerei Ferraras stand die Bolognas von jeher (S. 273) in reger Wechselwirkung; vor allem blüht hier die Schule Francias weiter, deren Jünger nun aus der

Frührenaissance in die Hochrenaissance hinüberstrebten. Timoteo della Vite (1465 bis 1523) haben wir bereits kennengelernt (S. 274—275). Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo (1484—1542) ging aus der Schule Francias erst zu Dosso, dann zu Rafael über. Am meisten an Francia erinnert sein Gekreuzigter in San Pietro, am meisten an Rafael seine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek von Bologna. Am meisten er selbst aber ist er in seinen großartigen Nischenheiligen in der Sakristei von San Michele in Bosco zu Bologna und seinen vier Heiligen unter der Himmelserscheinung der Madonna in Dresden. Noch unmittelbarer an Rafael schloß Innocenzo Francucci da Imola (1494—1550) sich an, der von Haus aus nicht nur Schüler Francias in Bologna, sondern auch Schüler Albertinellis in Florenz gewesen war. Seine Bilder, die man am besten in den Kirchen und in der Pinakothek von Bologna kennenlernt, wirken meist, nach Burckhardts Ausdruck, „wie Anthologien aus Rafael". Schüler Bagnacavallos und Imolas aber war der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—70), der sich seine Sporen als Gehilfe Giulio Romanos im Palazzo del Tè zu Mantua verdiente, zu einer europäischen Berühmtheit aber erst als Nachfolger Rossos (S. 383) in Fontainebleau wurde.

Zwischen der ferraresischen und der bolognesischen Malerei, die in regsten Wechselbeziehungen zueinander standen, erhob sich schon im 15. Jahrhundert, eng mit ihnen verknüpft, die Malerei von Modena und Parma (S. 275), der im goldenen ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Antonio Allegri da Correggio (um 1489—1534) einer jener großen, selbständigen Meister entsproß, die sich über jede Schulüberlieferung erheben. Unsere Kenntnis Correggios ruht auf den Untersuchungen Pungileonis, Venturis, Morellis und Riccis, denen sich in Deutschland Julius Meyer, Thode, Gronau und Hagen anreihen. Correggio ist der Meister des Lichtes und der Liebe, des Jubels und der Bewegung. Er ist kein Grübler, kein Denker, er ist vor allem Maler; und er malt seine einfachen, jedem verständlichen Vorwürfe mit dem weichsten Schmelze der Pinselführung, mit dem köstlichsten Reize des lichten Helldunkels, aus dem die leuchtendsten Farben nur wenig gebrochen hervortreten, aber auch mit den kühnsten Bewegungen, Überschneidungen und Verkürzungen der Gliedmaßen und mit dem holdseligsten Lächeln in den Mienen seiner heiligen und weltlichen Schönheiten, denen anmutige, ovale, nach unten etwas eingezogene Kopftypen einen eigenartigen Zauber verleihen.

Bis vor kurzem nahm man mit Correggios älteren Biographen an, daß er 1494 geboren sei; neuerdings haben Luzio, Venturi, Seidlitz und Hagen wahrscheinlich gemacht, daß er nicht später als 1489 geboren sein könne. Bis 1518 hatte Correggio, wohin auch seine Wanderjahre ihn geführt haben mögen, seinen Hauptwohnsitz in Correggio; von 1518 bis 1530 schuf er seine Meisterwerke in Parma; von 1530 bis 1534 wohnte er wieder in seiner Vaterstadt. Daß sein Hauptlehrer Francesco Bianchi Ferrari in Modena (S. 275) gewesen, halten wir mit Morelli und Venturi gegen Thode und Ricci für glaubwürdig überliefert. Daß er dann nach Mantua gepilgert, wo Mantegnas Werke und Lorenzo Costas Lehren ihn weitergebildet, ist wenigstens wahrscheinlich. Auch Dossos Werke in Ferrara mögen es ihm angetan haben. Daß Antonio bei Leonardo in Mailand gewesen, ist ebensowenig nachweisbar, wie daß er in Venedig und in Rom verweilt. Unsere Beeinflussungsgelehrten sind in bezug auf die künstlerische Herkunft keines der großen Meister so verschiedener Meinung wie in bezug auf die seine. Daß ein bedeutender Künstler wie Antonio Allegri unmittelbar vom Geiste seiner Zeit, mittelbar von den Leistungen seiner bedeutendsten Zeitgenossen berührt, aus sich

heraus zu ähnlichen Ergebnissen gekommen sein konnte, wie Leonardo mit seinem Helldunkel und seiner lächelnden Beseelung, Michelangelo mit seinem Bewegungsstil und Rafael mit



Abb. 240. Correggios „Madonna mit dem hl. Franziskus" in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

seinem Natur- und Schönheitsgefühl, scheint die Kunstgeschichtschreibung zur Zeit für ausgeschlossen zu halten; sie wird aber doch wohl darauf zurückkommen müssen. Antonio war, wie Michelangelo, von subjektivem Eigenwillen erfüllt, daher auch, wie Michelangelo, kein

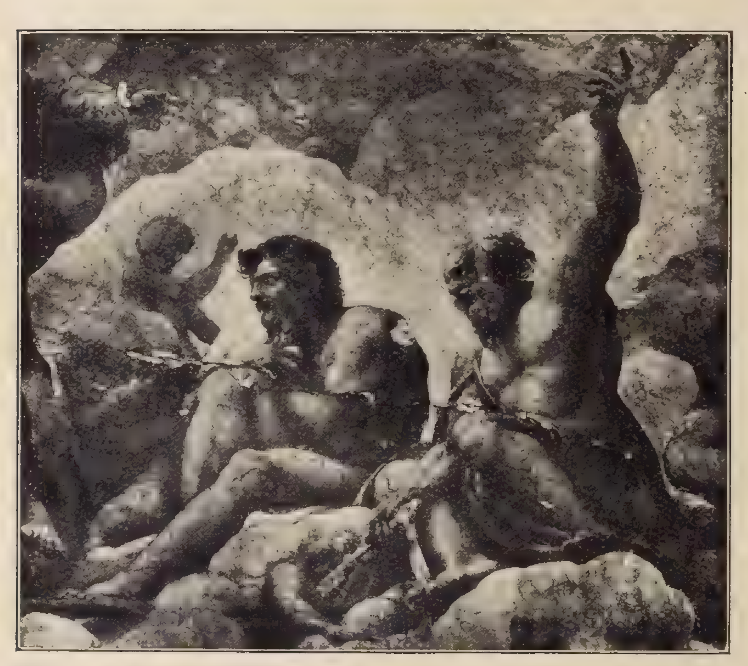
Bildnismaler. Als vollen Renaissancemeister aber zogen ihn heidnisch-weltliche Stoffe nicht minder an als christlich-kirchliche. Von einer weltlichen Freude scheinen auch seine Heiligenbilder erfüllt zu sein. In seinen beglaubigten Schöpfungen, die ein einheitliches Bild seiner Kunst geben, tritt er uns von Anfang als ein selbständiger Meister entgegen, dessen Einzelschwächen der überzeugenden Macht seiner Gesamtleistungen keinen Abbruch tun.

An der Spitze seiner beglaubigten Werke steht das köstliche, 1514 begonnene, 1515 vollendete Altarblatt der Dresdener Galerie (Abb. 240), das die thronende Madonna mit segnend ausgestreckter Rechten milde herabblickend über dem hl. Franziskus, dem hl. Antonius, Johannes dem Täufer und der hl. Katharina in bereits neuzeitlich durchempfundener, innerlich belebter Anordnung, in fester, edel-freier Formensprache und kraftvoll einheitlicher, schon vom Helldunkel getragener, aber noch nicht von ihm aufgesogener Farbengebung veranschaulicht. Als Vorbild der Madonna hat offensichtlich Mantegnas damals in Mantua befindliche Madonna della Vittoria im Louvre (S. 270) gedient; ebendeshalb aber zeigt der von Voll vorzüglich durchgeführte Vergleich der beiden Bilder, wie selbstsicher Correggio gleich hier den Stil des 15. Jahrhunderts in den des sechzehnten übertrug. Die weitere Wandlung in den freieren Bewegungsstil, dessen erste Regungen einige Forscher schon als „barock" bezeichnen, taucht hier erst in ihren allerersten Keimen auf! Völlig cinquecentistisch erscheint der freie pyramidale Aufbau, erscheinen aber auch die flügellosen reizenden Engelknäbchen, die aus dem duftig mit Seraphimköpfen gefüllten Himmelsglanze hervorschweben. Eine Welt schon trennt dieses frühe Bild des Meisters von der 18 Jahre älteren Madonna Mantegnas. Von diesem Bilde rückwärts schließend, hat zuerst Morelli-Lermolieff acht namenlose kleinere Bilder verschiedener Sammlungen für noch ältere, zwei andere für etwas jüngere Jugendwerke Correggios erklärt. Spätere Kenner haben diese Anzahl von Jugendbildern des Meisters, von denen immer das eine durch das andere gestützt wurde, auf 15 bis 16 erhöht. Mit W. Schmidt und T. de Wyzewa teilte der Verfasser dieses Buches von Anfang an starke Bedenken gegen diese Aufstellung Morellis, meinte jedoch in der ersten Auflage wenigstens den ergreifenden Abschied Christi von seiner Mutter der Sammlung Benson in London und die von köstlicher Landschaftspoesie erfüllte heilige Nacht der Sammlung Crespi in Mailand Correggio lassen zu dürfen. Inzwischen aber haben Hagens gründliche Erörterungen ihn von der Unwahrscheinlichkeit überzeugt, daß Correggio selbst auch nur eines dieses Bilder gemalt habe. Ohne diese kleinen Frühbilder bleibt die künstlerische Persönlichkeit Correggios klarer umrissen. Den ersten Jahren nach der Madonna des hl. Franziskus aber mögen Bilder wie die Madonna mit dem kleinen Johannes im Burgmuseum zu Mailand, die heilige Familie in Hampton Court und die kleinen Bilder der Ruhe auf der Flucht in den Uffizien und in Neapel angehören.



Abb. 241. Putten Correggios vom Gewölbe des Äbtissinnenzimmers im Kloster San Paolo zu Parma. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu S. 426.)

In Parma eröffnete Correggio 1518 seine Tätigkeit mit einem Freskowerke von neuartiger Pracht. In dem Äbtissinnenzimmer des Nonnenklosters San Paolo, das er in eine Blätterlaube mit 16 eirunden Deckenausschnitten verwandelte, stellte er über dem Kamin die jungfräuliche Diana, in sechzehn Bogenfeldern grau in grau gehaltene schickliche mythologische und allegorische Gegenstände, in den sechzehn Ausschnitten der Gewölbekappen aber ebenso viele reizende nackte Kinderpaare mit Jagdattributen so dar, als tummelten sie sich wirklich droben unter dem blauen Himmel über dem Laubendache (Abb. 241). Wieviel Abwechselung in der Wiederholung des schlichten künstlerischen Motivs und welche Fülle kindlicher Anmut und Schönheit! Der Kopftypus seiner Frauen und Kinder ist im Begriff, sich zu entwickeln. Bald nach dieser Schöpfung müssen so sonnige Tafelbilder des Meisters entstanden sein wie die anmutige „Madonna mit dem Korbe" in London, wie die Bilder der mütterlichen, nährenden Madonnen in Budapest und in Petersburg, wie die schwärmerisch bewegte, ihr lichtausstrahlendes Kind anbetende Maria in den Uffizien und, nach Seidlitz, auch bereits die große Dresdener Tafel der auf Wolken herabschwebenden Madonna mit dem hl. Sebastian und dem hl. Rochus, ein im Aufbau unruhig bewegtes, aber ganz von seelischer Erregtheit erfülltes Bild.


Abb. 242. Petrus und Paulus von Correggios Gewölbefresken in San Giovanni zu Parma. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Seine zweite bedeutende Freskenfolge malte Correggio 1520 bis 1524 in San Giovanni Evangelista zu Parma. Die Überreste der prächtigen, von Begeisterung getragenen „Krönung Marias" aus der Apsis befinden sich jetzt in der dortigen Bibliothek. Der Evangelist Johannes über einer Seitentür der Kirche ist schlecht erhalten. Die Hauptschöpfung füllt die Kuppel. In den Zwickeln sind die Evangelisten mit den Kirchenvätern feierlich gepaart. Im unteren Kreise der Kuppelwölbung erschaut der gealterte Johannes die apokalyptische Erscheinung der mächtig bewegten nackten und halbnackten Apostel, die mit Engeln auf Wolken gelagert sind (Abb. 242), während im Scheitel der Heiland in kühner Verkürzung gen Himmel schwebt. Der Grundsatz der Untersicht ist hier, wie an früheren Deckenbildern Mantegnas und Melozzos (S. 241 und 270), schon deutlich, aber noch nicht übertrieben durchgeführt. Unter den Tafelbildern Correggios, die auf diese große Arbeit folgten, ragen das ganz von heller Märtyrerfreudigkeit erfüllte Bild der Hinrichtung des hl. Placidus und der hl. Flavia in der Galerie zu Parma, der ergreifende, auch landschaftlich tief beseelte „Christus am Ölberg" im Apsley House zu London, das stimmungsvolle „Noli me tangere" im Prado zu Madrid und die

weiche, träumerische „Verlobung der hl. Katharina" im Louvre hervor; aber auch mythologische Darstellungen, wie „Die Erziehung Amors" in London und die Antiope im Louvre, schließen sich an. Einzig ist, wie Correggio hier das nackte Fleisch mit Licht im Licht gemalt hat.

Zwischen 1524 und 1530 führte Correggio dann, sich selbst in der eingeschlagenen Richtung steigernd, das mächtige Fresko der Himmelfahrt Marias in der Domkuppel zu Parma aus (Abb. 243). Hier tritt in der Tat, wie Strzygowski lehrt, der malerische Barockstil bereits in seiner schärfsten Art hervor. Das Werk besiegelte in seiner mit übertriebener Folgerichtigkeit durchgeführten Untersicht das Schicksal der Kuppelmalereien auf Jahrhunderte hinaus. In den vier Zwickeln sitzen, von Engeln umspielt, die Schutzheiligen von Parma. Vor der gemalten Randbalustrade stehen, gen Himmel blickend, die mächtig bewegten Apostel zwischen Jünglingen, die Weihrauch entzünden. In der Mitte stürzt der Heiland sich seiner emporschwebenden Mutter entgegen. Von den Engeljünglingen, die, von unten gesehen, den Raum füllen, wirkt natürlich zunächst die Fülle der durcheinandergeschlungenen Beine. Ein Spötter verglich sie schon damals einem „Froschragout". Gemalt aber war alles meisterhaft, klar und duftig.



Abb. 243. Ein Stück von Correggios „Himmelfahrt Marias" in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Während Correggios Arbeit an der Domkuppel entstanden auch seine berühmtesten Altarbilder: in der Galerie zu Parma die große, bewegte Ruhe auf der Flucht mit dem verschlungenen Engelreigen (La Madonna della Scodella) und die leuchtende, gefühlsselige Madonna mit dem bewegten Hieronymus und der hingeschmiegten Magdalena („Der Tag"); in Dresden noch die berühmte „Heilige Nacht", eigentlich eine „Anbetung der Hirten", mit dem vom Kinde ausgehenden Lichte, mit der geblendeten Hirtin, dem barock bewegten vorderen Hirten und den der Domkuppel entlehnten Engelknäueln, und die „Madonna des hl. Georg" mit ihren herrlichen, nur ihrer selbst willen hingestellten Jünglingsgestalten, ihrem spielenden Beiwerk und ihrer kühnen Verkürzung, die an Correggios eigene Domkuppelmalerei erinnert.

In seiner stillen Heimat, am Hofe von Correggio, malte der Meister dann während seiner

letzten Lebensjahre die besten seiner bei aller Sinnlichkeit der Vorgänge unschuldig aufgefaßten mythologischen Bilder: das feine, auch landschaftlich prächtige Leda-Bild in Berlin, das üppige, bei aller Gespreiztheit rein empfundene Danaë-Bild der Galerie Borghese (Abb. 244) und die beiden schmalen Hochbilder in Wien, von denen das eine, in mystisches Helldunkel gehüllte, die Umarmung der Jo durch die Wolke des Zeus, das andere, in helles Sonnenlicht getauchte, die Entführung des jungen Ganymed durch den Adler des Zeus darstellt.

Früh, als Vierziger, hatte Correggio seine Schaffenslaufbahn vollendet. Aber die



Abb. 244. Correggios „Danaë“ in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Wirkung, die er ausübte, wuchs nach seinem Tode von Jahrhundert zu Jahrhundert. Wie die Carracci im Übergang zum 17., so stellten ihn die Mengs noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts an die Spitze aller Maler.

Seine nächsten Nachahmer und Schüler in Parma, wie Francesco Maria Rondani (1490 bis nach 1548) und Michelangelo Anselmi (1491—1554), die man bisher irrtümlich sogar für älter hielt als den Meister selbst, fesseln uns um so weniger, je schrankenloser sie sich nach anderen Anfängen ihm hingaben. Auf Rondani, dessen Fresken aus dem Leben des Abtes Antonius im Dome zu Parma sich eng an den Stil des Meisters anschließen, gehen wahrscheinlich einige der vermeintlichen Jugendbilder Correggios zurück. Anselmi, der von Sodoma in Siena (S. 385) ausgegangen war, sucht in seinen besten, in Parma gemalten Bildern, wie Johannes dem Täufer in Santo Stefano zu Parma, den engsten Anschluß an den Meister. Auch die etwas jüngeren Maler dieser Richtung, wie Girolamo Mazzuola

Bedulla (um 1500—1569) und Giorgio Gandino del Grado (gest. 1538), sind keine künstlerischen Persönlichkeiten von treibender Kraft; am schwächsten von allen ist Correggios eigener Sohn Pomponio Allegri (1521—90); als hervorragenderer Künstler erscheint Niccolò Abbati oder dell' Abbate (1512—71) nur, weil er 1552 nach Frankreich berufen wurde, wo er zu den Begründern der Schule von Fontainebleau gehörte. Als seine bedeutendste in Italien entstandene Arbeit gilt sein Altarbild der Hinrichtung der Apostel Petrus und Paulus in Dresden. Dieses ist aber so unselbständig, daß es Paulus und den Henker einfach dem Bilde Correggios in Parma, den Reigen von Engelköpfen einem Werke Pordenones entlehnt hat. Eine ausgesprochene und eindrucksvolle künstlerische Persönlichkeit dagegen war Francesco Mazzuola, genannt il Parmeggianino (1504—40), der den Einfluß Correggios in Parma selbst erfahren hatte. In der ewigen Stadt verschmolz er ihn mit Einflüssen der römischen Schule zu einem mehr oder weniger eigenartigen, unzweifelhaft aber „manierierten" Stil, der mit seinen langen, langhalsigen Gestalten, seinen seelenlosen Physiognomien, seiner kalten, wenngleich nicht reizlosen Färbung, seiner gediegenen, wenngleich harten Pinselführung den ungeteilten Beifall seiner Zeitgenossen fand. In Italien kennzeichnen „die Madonna mit dem langen Halse" im Palazzo Pitti und „die pomphafte Heiligencour im Walde" (Jakob Burckhardt) in der Pinakothek zu Bologna die selbstgefällige, gezierte Art seiner Heiligenmalerei zur Genüge. Diesseits der Alpen lernt man seine religiösen Bilder durch die „Erscheinung der Jungfrau über Heiligen" und seine „Rosenmadonna" in Dresden (Abb. 245), seine mythologischen Bilder durch den hübschen „Amor als Bogenschnitzer" in Wien kennen. Wie viele Manieristen aber offenbart Parmeggianino die Fülle seiner Kraft in seinen Bildnissen, die, wovon man sich leicht in den Galerien von Neapel, Wien, Florenz und Rom überzeugt, zu den besten ihrer Zeit gehören. Namentlich sein weltmännisch gelassen dreinblickendes Selbstbildnis in den Uffizien und das vornehme Bild seiner Tochter in Neapel, das auch vorzügliche Herrendarstellungen seiner Hand besitzt, gehören zu den besten Bildnissen der Zeit. Auch seinen „Historien" gegenüber aber darf man nicht vergessen, daß, was der Nachwelt „manieriert" an ihm erscheint, den meisten seiner Zeitgenossen als fortschrittlich im Sinne der Bewegungskunst galt. Endlich beansprucht Parmeggianino als Begründer der Radierung in Italien auch einen Platz in der Geschichte der vervielfältigenden Künste.



Abb. 245. Madonna mit der Rose. Gemälde Parmeggianinos in der Dresdener Galerie. Nach Photographie von F. und O. Brockmanns Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

Welche Rolle die oberitalienischen Künstler überhaupt in der Geschichte des italienischen Kupferstichs des 16. Jahrhunderts spielten, zeigte uns bereits die römische Stecherschule (S. 391). Waren doch nicht nur Marc Anton, der Bolognese, selbst, sondern auch alle dessen Hauptschüler von Agostino Veneziano bis Gian Giacomo Caraglio Oberitaliener von Geburt; und hatte Agostino sich doch 1527 zu Giulio Romano nach Mantua begeben, wo nun die zweite mantuanische Stecherschule sich der mantegnesken ersten anreiht. Aus der Stecherschule Mantegnas (S. 270), die hauptsächlich eigene Schöpfungen stach, gingen Maler wie Benedetto Montagna (um 1470—1535), Girolamo Mocetto (um 1490—1531) und

Giulio Campagnola (geb. 1482), deren Hauptbedeutung in ihren Stichen liegt, in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu den Venezianern über (S. 285). Giulio Campagnola, der Paduaner, dessen oft ganz giorgioneske Darstellungen, wie Christus und die Samariterin (Bartsch 2) vielleicht auf Bilder oder Entwürfe des großen Meisters von Castelfranco zurückgehen, bereicherte die Stechertechnik, indem er seine runden regelmäßigen Schnittlinien „durch Massen feiner Punkte untereinander und mit dem Licht verbindet" (Kristeller), um tiefen Schatten und zarte Übergänge zu erzielen. Sein Schüler scheint Domenico Campagnola (zuletzt erwähnt 1562) gewesen zu sein, dessen 15 erhaltenen Stiche aus den Jahren 1517 bis 1518 durchweg venezianische Art zeigen. Die Stecherschule aber, die sich in Mantua an Giulio Romano anschloß, setzte die Nachbildung der Darstellungen größerer Maler im Anschluß an die Schule Marc Antons fort. Ihr Hauptmeister war Giorgio Ghisi (1520—82), der vor allem Giulio Romanos Schöpfungen, aber auch Rafaels Disputà und Schule von Athen, ja, in elf großen Platten Michelangelos Jüngstes Gericht stach. Die Stechertechnik bereicherte er bei verfeinertem Linienschnitt durch die Anwendung von Punkten für die Halbtöne, während gleichzeitig Enea Vico von Parma (tätig um 1541—67), der immer noch für römische Verleger nach Rafael und Michelangelo, aber doch auch nach Parmeggianino arbeitete, eine malerischere Wirkung durch Verengung der Strichlagen erzielte. Parmeggianino aber, dem Andrea Schiavone (S. 417) in Venedig folgte, trat als Radierer eigener Schöpfungen auf; und schon das war, so manieriert und rauh seine Blätter wirken, ein Fortschritt in der Geschichte des italienischen Kupferstichs. Unter Parmeggianinos eigenen Blättern sind die Grablegung und die Anbetung der Hirten hervorzuheben. Andrea Schiavone aber radierte leicht hingeworfene mythologische Gegenstände und sorgfältig durchgeführte Bildnisse.

Ein Hauptsitz des Buchdrucks und des Holzschnitts blieb nach wie vor Venedig. Der Buchholzschnitt sucht sich in der Feinheit der Strichelung dem Kupferstich zu nähern. Namentlich die Verfasserbildnisse, wie das Bild Petrarcas in der Ausgabe Maripieros von 1536 und das Bild Ariosts im „Negromànte" von 1535, zeigen die verfeinerte Schnittart. Dem Holzschnitt stand auch Tizian selbst näher als dem Kupferstich. Namentlich der große friesartige „Trionfo della Fede" (1517) und das anziehende Titelblatt von Sigismondo Fantis „Trionfo della Fortuna" (1527) wurden unter seinen Augen geschnitten; und hier schließen sich denn auch die Holzschnitte jenes Domenico Campagnola (s. oben) an, von denen die große Anbetung der Könige (Passavant 4) und die landschaftlich durchempfundene Predigt des Täufers (P. 5) hervorgehoben seien. Im übrigen tritt die Bedeutung Campagnolas namentlich in seinen zahlreichen, in verschiedenen Sammlungen erhaltenen Zeichnungen hervor. Campagnola ist, wie Hadeln bemerkt, „wohl der erste professionelle Zeichner" gewesen. Als besonderes Ereignis ist dann aber noch die Verpflanzung des Helldunkelholzschnitts, der mit verschieden getönten Platten und ausgespartem Weiß arbeitet, nach Italien zu vermerken. In Deutschland war er, wie wir sehen werden, in etwas anderer Gestalt schon früher üblich. Für Venedig erwarb Ugo da Carpi (vor 1450—1523) 1516 das Privileg, in dieser Technik zu arbeiten. Doch verarbeitete auch er hauptsächlich römische Vorlagen; Rafael ward auch sein Abgott. Immerhin hat er auch mehrere Blätter nach Parmeggianino geschnitten, dessen Art die Helldunkeltechnik geradezu herausfordert. Daß aber die meisten oberitalienischen Stecher und Formschneider die Erfindungen mittelitalienischer Künstler vervielfältigten, trug das seine dazu bei, daß das Ausland die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts zunächst in dem Gewande kennenlernte, das die römische Schule ihr angezogen hatte.

II. Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf der Pyrenäenhalbinsel.

1. Die spanische Kunst dieses Zeitraums.

A. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Rasch erklomm das junge Königreich Spanien, das der Vermählung Ferdinands von Aragón und Isabellas von Kastilien entsprossen war, unter Karl (I.) V. (1516—56) den Gipfel der Weltmacht, von dem es freilich schon unter Philipp II. (1556—96) wieder herabzugleiten begann. Im Kunstleben Spaniens aber vollzog sich während des 16. Jahrhunderts unter allmählicher Zurückdrängung der gotischen, maurischen und flämischen Elemente jenes spanisch-italienische Bündnis, aus dem im 17. Jahrhundert eine spanische Nationalkunst hervorwuchs. Das 16. Jahrhundert, in dem sich die Dichtkunst Spaniens bereits zur köstlichsten Blüte entfaltete, war für seine bildenden Künste erst eine Zeit der tastenden Vorbereitung und Sammlung; aber an tüchtigen, wenigstens entwickelungsgeschichtlich bedeutenden Baumeistern, Bildhauern und Malern fehlt es hier schon jetzt nicht; und hinter ihren Schöpfungen tritt anfangs noch schüchtern, allmählich immer deutlicher die spanische Volksseele hervor, in der fanatische religiöse Begeisterung und feuriger Wirklichkeitssinn nahezu gleichmäßig abgewogen erscheinen. Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört gerade auf dem Gebiete der Baukunst in Spanien im wesentlichen noch dem „plateresken" Mischstil, dessen Werdegang wir schon verfolgt haben (S. 299—301), und was mit und ohne die gotischen und die maurischen Erinnerungen hier jetzt in den neuitalienischen, aus dem Erbe der Antike stammenden Formen erscheint, knüpft zumeist an die „Frührenaissance" der Apenninenhalbinsel an. Die „spanische Frührenaissance" macht erst nach der Mitte des Jahrhunderts der „spanischen Hochrenaissance" Platz.

Die Entwickelung der neuen Formensprache vollzog sich in Spanien am erkennbarsten in den Werken der Kleinarchitektur, wie sie uns in den Grabmälern, den Altären und in jenen „Custodien" genannten Fronleichnambehältern erhalten sind, die die Goldschmiede in Gestalt kleiner Kirchtürme ausführten (S. 305). Eingewanderte Italiener, denen immer noch nordische Meister folgten, hatten die meisten dieser Kunstschöpfungen in Spanien vollendet oder fertig aus Italien eingeführt. Den Löwenanteil hatten italienische Meister namentlich an der Herstellung der spanischen Grabdenkmäler und Altäre dieser Richtung. Auf das florentinische Wandnischengrab des Kardinals Pedro González de Mendoza in der Kathedrale von Toledo, das freilich nicht Andrea Sansovino zugeschrieben werden darf, folgen die beiden prächtigen genuesischen Nischengräber der Universitätskirche zu Sevilla, von denen Antonio Maria Aprile von Carona am Luganer See das des Don Pedro Enriquez de Ribera (gest. 1519), Pace Gagini (S. 259) das des Catalina de Ribera geschaffen. Der Tätigkeit der lombardischen Bildhauersippen Aprile und Gagini in Spanien war Karl Justi schon vor einem Vierteljahrhundert nachgegangen. Von den mehr oder weniger namhaften Florentinern, die in Spanien arbeiteten, schuf Domenico Fancelli (1469—1519) schon 1509, wie Bertaux nachgewiesen, das früher dem Florentiner Michele zugeschriebene, von reichem Frührenaissance-Rundbogen im Stil Minos (S. 205) umfaßte Wandgrab des Erzbischofs Diego Hurtado de Mendoza in der Kathedrale zu Sevilla, 1512 den freistehenden, als Paradebett aufgefaßten Sarkophag des in Jugendschönheit daliegenden Prinzen Don Juan in der Thomaskirche zu Avila, 1517 den breitgelagerten Doppelsarkophag mit den edelstrengen Liegebildern Ferdinands und Isabellas

in der Königskapelle zu Granada. Die berühmtesten Meister jener metallenen Custodien aber, auf die schon hingewiesen worden (S. 305), waren die Mitglieder der deutschen oder flämischen Künstlerfamilie Arphe, deren Stammvater Enrique um 1506 über Coruña nach León einwanderte. In den erhaltenen Hauptwerken des Vaters, des Sohnes und des Enkels spiegelt sich der Verlauf der Stilentwickelung in Spanien wider. Enrique de Arfe vertrat noch in seinen Custodien zu Córdova (1518) und zu Toledo (1524) den reinen spätgotischen Stil. Sein Sohn Antonio de Arfe, zu dessen Hauptwerken die Custodia von Santiago de Compostela (1540) gehört, vertritt die plateresķe Frührenaissance in ihrer ganzen blütenreichen Pracht. Antonios Sohn Juan de Arfe endlich, der nach Valladolid übersiedelte, schuf seine Hauptwerke, wie die Custodien zu Avila (1571), zu Sevilla (1587) und zu Valladolid (1590), bereits in dem reinen italienischen Hochrenaissancestil, den er auch in Lehrgedichten pries.

Von den Werken der eigentlichen Baukunst, die italienische Renaissancemeister auf spanischem Boden ausgeführt haben, ist das Schloß Calahorra zu nennen. In einem „abgelegenen Winkel der Sierra Nevada" wurde es zwischen 1509 und 1512 von genuesischen Baumeistern, zu denen wieder die Aprile von Carona gehörten, in den reifen Formen der oberitalienischen Frührenaissance errichtet. In Murcia aber umkleideten die Brüder Francesco und Jacopo Indaco von Florenz, von denen Francesco 1533 wieder in Italien war, Jacopo um 1526 in Murcia starb, den Glockenturm der dortigen Kathedrale 1521 bis 1526 mit einer dreigeschossigen Renaissance-Pilastergliederung, deren Feinheit ihren italienischen Ursprung zur Schau trägt.

Spanische Baumeister dagegen schufen im vollen Lichte des 16. Jahrhunderts noch Kirchenbauten im alten Spitzbogenstil. Juan Gil de Hontañón z. B. erbaute seit 1513 die neue Kathedrale von Salamanca als dreischiffige Hallenkirche in spielender Spätgotik, mit seinem Sohne Rodrigo aber seit 1522 die Kathedrale von Segovia als spätgotische Basilika mit östlichem Kapellenkranze. Auch San Esteban in Salamanca, der Hauptbau des vielbeschäftigten Baumeisters Juan de Alava, wurde seit 1524 im gotischen Stil errichtet, in dem derselbe Meister 1521 bis 1546 auch den schönen Kreuzgang zu Santiago de Compostela, den größten Spaniens, ausstattete.

Auf dem Gebiete der weltlichen Baukunst hielt der maurische Stil mit seinen Azulejos (Glanzkacheln), seinen Stalaktitenzwickeln und seinen Hufeisenbogen sich hier und da bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, wenn auch als „estilo mudéjar" (Bd. 2, S. 401) mit gotischen Elementen und Renaissancemotiven vermischt, wie er uns in der „Casa de Pilatos" und der „Casa de las Dueñas" in Sevilla entgegentritt. Doch lassen die Bauten dieser Art sich zählen. Am häufigsten werden Holz- und Stuckdecken, Wandfüllungen und Türumrahmungen in diesem Stil gehalten. Ein Hauptbeispiel aus dieser Zeit ist der Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo.

Ausländer waren auch die ersten und bedeutendsten Vertreter der plateresken spanischen Frührenaissance in der großen Baukunst; und die meisten dieser Baumeister waren zugleich berühmte Bildhauer. Nach jenem Brüsseler Enrique de Egas (S. 299—300) tritt sofort Felipe Vigarni (Biguerny) de Borgoña aus Langres (gest. 1543) hervor, der mehr Bildner als Baumeister war. Als seine Meisterschöpfung auf dem Gebiete der eigentlichen Baukunst gilt der reiche achtseitige Kuppelturm über der Vierung der Kathedrale von Burgos (seit 1539), dessen schwer spätgotische Gesamtwirkung wohl auf seinen eingestürzten Vorgänger des Hans von Köln (S. 299) zurückweist, während seine Einzelheiten bereits von plateresķem Empfinden erfüllt sind. Enrique de Egas aber reihte seinen frühen Bauten nach 1520 noch den Entwurf der neuen Kathedrale von Granada (Taf. 49), einer fünfschiffigen Basilika, an,



Taf. 49. Das Innere der Kathedrale von Granada.

Nach M. Junghändel und C. Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien".



Taf. 50. Die Sakristei der Kathedrale von Sevilla.

Nach M. Junghändel und C. Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien".

deren noch völlig gotische Königskapelle er bereits 1506 bis 1517 ausgeführt hatte. An Egas' Stelle aber trat 1528 ein Spanier, Gil de Silóes (S. 303) berühmter Sohn Diego de Silóe (gest. 1563), dessen frühere Hauptschöpfung die Escala Dorada war, jene reichgegliederte Prachttreppe, die von der hochgelegenen Straße ins nördliche Querschiff der Kathedrale von Burgos hinabführt. In der Kathedrale von Granada vollzog Diego jedenfalls die Verschmelzung der Vierungskuppel mit dem Altarhaus (Capilla Mayor) und die Belebung aller Pfeiler mit reichen korinthischen Pilastern und Halbsäulen, deren klassische Verhältnisse durch hohe Sockel und Gebälkaufsätze gewahrt wurden. Der Kathedrale von Granada, deren Fassade und Turm einer späteren Zeit gehören, folgt seit 1538 die Kathedrale von Málaga, eine dreischiffige Hallenkirche mit zweistöckigem Halbsäulenschmuck, die ebenfalls Diego de Silóe zugeschrieben wird, folgt aber schon seit 1532 die prächtige Renaissancekathedrale von Jaén, die das Meisterwerk des Baumeisters Pedro de Valdelvira ist. Als Hauptschöpfung des plateresken Stils ist dann noch der Chor- und Altarhauseinbau der Kathedrale (der alten Moschee; Bd. 2, S. 401—402) von Córdova (seit 1523) zu nennen, der erklärlicherweise die maurischen Elemente mitverwertet, die in den Arbeiten Diego de Silóes bereits nahezu ausgemerzt sind. Die Spanier stellen den reineren Frührenaissancestil Diegos, in dem bald die römischen Grotesken- (S. 366) Verzierungen auftauchen, dem plateresken Stil auch wohl als Estilo grotesco gegenüber.

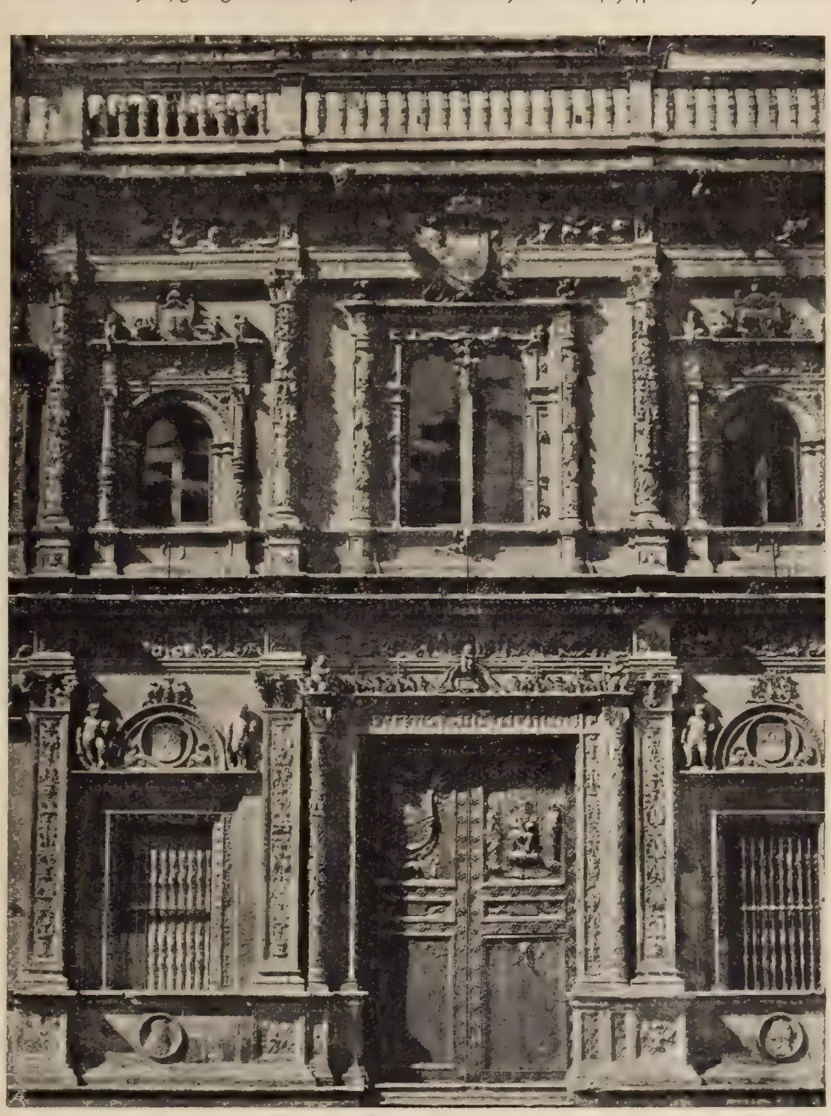


Abb. 246. Das Rathaus von Sevilla. Nach M. Junghändel und C. Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien". (Zu S. 434.)

Prächtiger noch als im Kirchenbau entfaltet die platereske Frührenaissance sich in halbweltlichen und weltlichen Bauten Spaniens. Die Fassade des Universitätsgebäudes zu Salamanca, die Bertaux Enrique de Egas zuschreibt, gehört, wenngleich sie erst unter Karl V. vollendet wurde, noch zu den frühplateresken Schöpfungen, in denen die spätgotischen Bestandteile vorklingen. Mehr Renaissance-Elemente zeigt schon Alonso Covarrubias' (um 1490 bis 1564) stattlicher Erzbischofspalast zu Alcalá de Henares, der durch seinen malerischen Hof und sein noch malerischeres Treppenhaus berühmt ist. Auf Covarrubias, der zu den bedeutendsten spanischen Baumeistern der Zeit gehört, wird auch die platereske Türumrahmung des Colegio del Arzobispo zu Salamanca (um 1530) zurückgeführt, während der zweistöckige Säulenhof dieses Gebäudes, eine Schöpfung des Baumeisters Pedro Ibarro, schon deutlich von Bramantes Geist beeinflußt ist. Covarrubias selbst nähert sich der italienischen Renaissance am meisten in seinem Hofe des Alcázar von Toledo (1559), dessen Nordfassade er noch mit plateresken Empfinden ausgestattet hatte. In León begann Juan de Badajoz (erwähnt 1512—48) schon 1513 die prachtvolle Schauseite des Klosters San Marcos mit allen erdenklichen Mischformen plateresker Art zu schmücken. Das Haupttor ist sogar noch mit überhöhten maurischen Bogen überspannt. Der eigentliche Prachtbau der plateresken spanischen Frührenaissance aber ist das Rathaus (Casa de Ayuntamiento) zu Sevilla (Abb. 246), das Diego de Riaño (gest. 1533) 1527 zu bauen begann. Im unteren Stockwerk gliedern üppige korinthisierende Arabeskenpilaster, im oberen noch üppigere korinthisierende Arabeskenhalbsäulen das mit plastischen Zieraten aufs reichste geschmückte Gebäude, dessen Gesamteindruck trotz seines plateresken Beiwerks doch der einer reichen oberitalienischen Frührenaissance ist. Der Nachfolger Riaños an diesem Bau war Martin de Gainza, der nach dessen Plänen auch die prächtige Sakristei der Kathedrale von Sevilla (Taf. 50) vollendete, sein eigenes platereskes Meisterstück aber 1541 in der dortigen Königskapelle schuf, deren stämmige Kandelabersäulen von reichem bildnerischen Schmuck umrahmt werden. Ein Hauptbau der noch halbplateresken spanischen Frührenaissance ist dann auch die Fassade des Universitätsgebäudes zu Alcalá de Henares, die 1541 bis 1553 von Rodrigo Gil de Hontañón, dem Erbauer jener gotischen Kathedrale von Segovia (S. 432), im Verein mit Pedro de la Cotera ausgeführt wurde. In drei Geschossen übereinander tritt das üppige, von vorspringenden Doppelsäulen eingefaßte, zu oberst mit flachen Dreieckgiebeln bekrönte Mittelstück hervor. Ein anderer Hauptbau dieser Art ist aber auch die Lonja (Börse) von Saragossa, die, erst 1551 vollendet, trotz ihrer gotischen Sterngewölbe von acht mächtigen glatten, aber beringten ionischen Säulen getragen, durchaus als Renaissancebau wirkt.

Eine echt spanische frühlingsfrische Frührenaissance spricht sich auch in einigen nordspanischen Wohnhäusern aus, von denen die Casa del Cordón in Burgos, deren Portal mit in Stein nachgebildeten Franziskanerstricken bekrönt ist, wie jene Casa de las conchas in Salamanca (S. 300), und die ähnliche Casa de los Picos in Segovia ganz im Sinne des spanischen 15. Jahrhunderts wirken, wogegen die Casa de Miranda in Burgos mit ihrem hübschen, freilich mit Armkapitellen versehenen Säulenhof und der Palast Monterey in Burgos mit seinen Fenstergiebeln und oberen Bogenhallen durchaus renaissancemäßig wirken. Die zierliche Casa Zaporta (Abb. 247) von 1550 in Saragossa, der ein ähnliches Haus von 1560 in Barcelona entspricht, ist abgebrochen und nach Bertaux in Paris wieder aufgebaut.

Neben allen diesen Bemühungen der spanischen Stilmischung klopfte dann doch wenigstens in einem Falle schon früh die klassizistische italienische Hochrenaissance vernehmlich an Spaniens Tore. Als ihre erste Schöpfung auf spanischem Boden gilt der niemals vollendete Palast,

den Karl V. sich seit 1526 durch Pedro Machuca (gest. 1550), einen angeblichen Schüler Rafaels, in der Alhambra bei Granada errichten ließ. In klassischer Reinheit erscheint die toskanisch-dorische Säulenordnung im unteren, die ionische im oberen Stockwerk nicht nur der Schauhalle, sondern auch des arena-artigen runden Säulenhofs, der vielleicht Rafaels Villa Madama (S. 365) entlehnt ist. Francisco de Villalpando (gest. 1561), der Übersetzer des Serlio (S. 397), gilt als der Erbauer der Prachttreppe am Hofe des Alcázar, der Königsburg von Toledo, deren Südseite mit den strammen dorischen Rustikapilastern (1571) schon eine kraftvolle Schöpfung des Hauptmeisters des spanischen Herrerastils, Juan de Herreras (1530—97), ist, der die nächste Folgezeit der spanischen Baukunst beherrscht.



Abb. 247. Der Hof der Casa Zaporta in Saragossa. Nach M. Junghändel und C. Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien".

B. Die spanische Bildnerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Noch enger als in Italien war in Spanien die Bildhauerei des 16. Jahrhunderts mit der Baukunst verknüpft. Erstaunlich ist die Fülle dekorativer Bildwerke, die die Tür- und Fensterrahmen, die Altäre und Chorschranken, ja oft sogar die Deckengewölbe der Kapellen schmücken. Schauen doch z. B. dreihundert Köpfe von der Decke der Sakristei der Kathedrale zu Siguënza herab. Spiegelten die plastischen Bildwerke an Juan de Badajoz' überreicher Fassade von San Marcos in León (1535—46) nach Bertaux' Ausdruck doch „die ganze Weltgeschichte" wider. Die Baumeister waren fast überall zugleich die Bildhauer. Eine gewisse schwerfällige Üppigkeit der Formensprache, die nur hier und da größerer Anmut wich, zeichnet den Figurenschmuck der spanischen Frührenaissancedekorationen aus, geht jedoch alsbald unter erneutem italienischen Einfluß etwas unvermittelt in michelangeleskes Gebaren über. Neben der dekorativen Steinskulptur blühte in Spanien aber während des ganzen 16. Jahrhunderts, hauptsächlich in den großen

Altarwerken (Retablos), die zu Riesenaufbauten anschwollen, die bemalte Holzbildnerei weiter, die nur hier sich auf eine noch größere Zukunft vorbereitete. Marcel Dieulafoy hat sie eingehend untersucht. Bemerkenswert ist, daß auch manche Großmeister der spanischen Steinbildnerei sich der Holzschnitzerei widmeten und, wie erhaltene Verträge beweisen, die feinfühlige Bemalung ihrer Hauptschöpfungen mit Gold und Farben („al estofado") wenigstens manchmal eigenhändig ausführten.

Der italienischen Bildhauer, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien die italienische Frührenaissance durchsetzten (S. 431), haben wir bereits gedacht. Als Bildhauer verdient nur noch ein Mitschüler Michelangelos, dem Mitwelt und Nachwelt nicht vergessen haben, daß er in einem Jugendstreit Michelangelo durch einen Faustschlag ins Gesicht verunstaltete, Pietro Torrigiani (1470—1522), einen besonderen Platz in der spanischen Kunstgeschichte. Er trug die realistische Terrakottabildnerei Guido Mazzonis (S. 261) nach Spanien. Das Museum zu Sevilla besitzt zwei ausgezeichnete bemalte Tonbildwerke seiner Hand, eine ruhig und rein menschlich mit dem nackten Knaben auf ihrem Schoße dasitzende Muttergottes und den berühmten knieenden Hieronymus, der, nahezu nackt, mit vollem Verständnis für das Spiel der Muskeln und doch noch ohne Übertreibung dargestellt ist. Torrigianis Einfluß auf die nachmalige Entwickelung in Spanien kann nicht hoch genug veranschlagt werden.

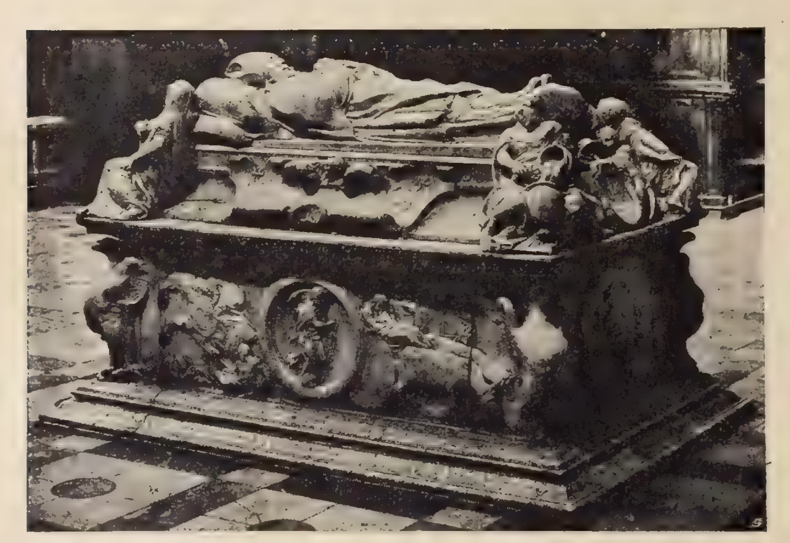


Abb. 248. Alonso Berruguetes Grabmal des Kardinals Juan de Tavera im Hospital de afuera zu Toledo. Nach M. Junghändel und C. Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien".

Enger mit der spanischen Bildhauerei seiner Zeit verwachsen war der burgundische Meister Felipe Vigarni (Biguerny) de Borgoña (S. 432), den man ohne hinreichenden Grund für einen Sohn oder einen jüngeren Bruder des Malers Juan de Borgoña (S. 309 u. 438) gehalten hat. Er taucht zu Anfang des 16. Jahrhunderts zuerst in Burgos auf, wo seine frühesten Arbeiten, die drei zart und lebendig erzählten alabasternen Passionsreliefs an der Rückwand des Chors der Kathedrale, 1513 vollendet wurden. Als bedeutender Renaissancebildhauer aber tritt der Meister uns vor allem in seinem großen Holzschnitzaltar von 1526 in der Königskapelle zu Granada entgegen. Die Reliefs veranschaulichen die Übergabe der Alhambra-Schlüssel und die Maurentaufe. Zu beiden Seiten des Altars sind die Prachtgestalten Ferdinands und Isabellas knieend dargestellt. Noch 1538 arbeitete Felipe mit seinem Bruder Gregorio Biguerny neben Berruguete an der Galeria alta, dem oberen Chorgestühl der Kathedrale von Toledo, an dem er die bewegten Alabasterreliefs der Evangelienseite schuf.

Als erster spanischer Frührenaissancebildhauer tritt uns Bartolomeo Ordóñez von Barcelona (gest. 1520) entgegen, der nach Fancellis Tode (S. 431) dessen Grabmal des Kardinals

Ximenes in Alcalá de Henares vollendete. In Italien gebildet, kehrte er bereits klassisch angehaucht nach Spanien zurück. Unvollendet hinterließ er selbst das Grabmal Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen in der Königskapelle zu Granada. Seine Meisterwerke aber, in denen noch Herbheit und Anmut sich vermählen, sind die beiden frühesten Reliefs aus dem Leben der hl. Eulalia an der Chorschranke der Kathedrale zu Barcelona. Von den Meistern, die wir schon als Architekten kennen, gab Diego de Silóe (S. 433) als Bildhauer sein Frühestes und Frischestes in dem Stammbaum Christi am Altar der Annenkapelle der Kathedrale von Burgos, die auch sein herbes Grabmal des Bischofs Acuña umschließt, sein Reifstes und Schönstes an Kirchenportalen zu Granada, wie dem von 1534 im Umgang der Kathedrale mit der Madonna und den Apostelbüsten. Sein holzgeschnitzter Hauptaltar in San Gerónimo zu Granada, dessen prächtige knieende Stiftergestalten eigenhändig zu sein scheinen, wurde von anderer Hand bemalt. Vorzugsweise als Bildhauer tritt uns Alonso Berruguete (1480—1561) entgegen, der, seit er 1520 aus Rom zurückgekehrt, zu den eifrigsten Vertretern eines bald reineren, bald manierierteren, schon von der Formensprache Michelangelos berührten Italismus gehörte. Sein halblebensgroßes Marmorstandbild der hl. Leucadia im Schatz der Kathedrale von Toledo atmet die schlichte Schönheit Andrea Sansovinos. Gewaltsamer bewegt erscheinen schon seine Standbilder und Reliefs von 1526, die aus der Kirche San Benito ins Museum von Valladolid übertragen worden. In ihnen tritt er uns als glänzender Holzschnitzer und Estofadomaler entgegen. Seine Reliefs und Standbilder an der Epistelseite des Chorgestühls von Toledo, die 1548 vollendet waren, erscheinen jedenfalls fortgeschrittener im Sinne der michelangelesken Manier als die Nachbarwerke Vigarnis. Groß und wirkungsvoll überstrahlt sein ruhiges Liegebild des Kardinals Tavera im Hospital de afuera zu Toledo von 1554 (Abb. 248) die absichtlich und übertrieben gestalteten, aber wirksam zusammengeschlossenen allegorischen Eckgruppen des Grabmals. Als glänzender Holzschnitzer und Estofadomaler endlich tritt Berruguete uns besonders in den Bruchstücken des Retablo von San Benito im Museum zu Valladolid entgegen.

In Sevilla wird Pedro Millán seit 1505 erwähnt. Er war, wie seine lebendigen bemalten Tonstandbilder unter der Kuppel, seine gotisch-anmutigen Portalheiligen und die von hohem Ernst erfüllte Señora del Pilar an und in der Kathedrale beweisen, der letzte Vertreter der niederländisch-burgundischen Richtung auf spanischem Boden.

Im ehemaligen Königreich Aragón hatten Juan und Diego Morlanes, Vater und Sohn, seit 1505 lebhaften Anteil an der Ausschmückung der Schauseite von Santa Engracia zu Saragossa, die in spätgotischer Umrahmung Gestalten und Gruppen von reinem und lebendigem Formenadel trägt. Noch reifer in derselben Richtung erscheinen die Schöpfungen des valencianischen Holz- und Steinbildners Damián Forment, der, um 1480 geboren, um 1541 starb. Ad. Fäh hat ihn eingehend behandelt. Sein erstes Hauptwerk sind die früher bemalt gewesenen Alabasterdarstellungen aus dem Marienleben am Hochaltar der Kathedrale del Pilar zu Saragossa (1509—15), die noch spätgotisch empfunden sind. Seine jüngeren, ebenfalls aus Alabaster gemeißelten Passionsreliefs am plateresk umrahmten Hochaltar der Kathedrale zu Huesca (1520—34) aber zeigen den reinsten und klassischsten Renaissancestil, als dessen Hauptvertreter in der spanischen Bildnerei Forment anzusehen ist.

C. Die spanische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Gerade die spanische Malerei des 16. Jahrhunderts, deren neuere Erforscher schon genannt sind (S. 305), rang vergebens danach, aus eigenen Kräften den niederländisch-italienischen

Mischstil, der durch frische Zufuhr immer neue Nahrung erhielt, abzustreifen. Aber die italienischen Kunstwerke stellten auch hier die niederländischen allmählich in den Schatten.

Von den ausländischen Malern, die im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert im Norden Spaniens tätig waren, hielt der Hofmaler Isabellas, jener Juan de Flandes (S. 308), noch ganz an seiner altniederländischen Malweise fest, während Juan de Borgoña (gest. nach 1533; S. 309), der wahrscheinlich Schüler Ghirlandajos (S. 235) in Florenz gewesen war, in seinen Hauptschöpfungen vor niederländischen Landschaften doch schon stark florentinisch angehauchte Gestalten auftreten läßt. Von den einheimischen Malern Nordspaniens (S. 308) verwertete bereits Pedro Berruguete (gest. 1506; S. 309) italienische Eindrücke genug; und sein Sohn, der Bildhauer Alonso Berruguete (S. 437), rang auch als Maler schon 1529—31 in seinen Altargemälden in Santiago zu Salamanca deutlich mit michelangelesken Einflüssen. Diego Correa aber (gest. nach 1550), den Mayer den „bedeutendsten Renaissancemaler Kastiliens“ nennt, strebte in seinen Bildern des Pradomuseums und seiner Kreuzigung in San Salvador zu Toledo weich und unentschlossen verschiedenen italienischen Vorbildern nach.



Abb. 249. Der Heiland. Gemälde von Juan Juanes im Prado zu Madrid. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Verheißungsvoller vollzog sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Weiterentwickelung im Süden Spaniens. In Valencia knüpfte die neue Richtung unmittelbar an Leonardo da Vinci selbst an. Ferrando Yañes de l'Almedina, der 1504 bis 1505 als Schüler Leonardos in Florenz genannt wird, schuf mit Ferrando de Llanos 1507 bis 1509 die 16 frei angeordneten und leonardisch gemalten, ja bereits mit dem süßen Lächeln des großen Florentiners ausgestatteten Gemälde aus dem Marienleben, die den Hauptaltar der Kathedrale von Valencia schmücken; und die Tätigkeit dieser beiden Meister läßt sich nach dieser Zeit noch weiter in Südspanien verfolgen, die des Yañes z. B. 1526 in der Kathedrale von Cuenca. An diese Leonardo-Nachahmer schloß sich in Valencia zunächst Juan de Macip (um 1506 bis um 1550) an, dessen zugleich von Fra Bartolommeo (S. 354) berührte, aber noch am Goldgrund haftende Hauptbilder sich in der Kathedrale von Segorbe befinden. Als sein Sohn gilt Vicente Juanes Macip, genannt Juan Juanes (1523—79), der, oft an Rafael anklingend, zu den Bahnbrechern des Italismus in Spanien gerechnet wird und doch spanische Eigenzüge keineswegs verleugnet. Der absichtliche, halb mailändisch, halb römisch dreinblickende Italismus seiner zahlreichen Bilder wird durch seine spanischen Typen und seinen bräunlichen Grundton halb unbewußt ins Spanische übersetzt. Sein Christuskopf mit hoher Stirn, starken Backenknochen, vollen Lippen und tiefliegenden Glutaugen, den er für seine leidenschaftlich bewegten Abendmahlsdarstellungen (in den Museen von Valencia und von Madrid) erfunden hatte, dann aber auch in

besonderen Brustbildern, wie dem in Madrid (Abb. 249) wiederholte, ist immerhin eine selbständige künstlerische Schöpfung. Seine fünf Darstellungen aus dem Leben des hl. Stephanus in Madrid sind das Lebensvollste und Spanischste, seine Himmelfahrt Mariä im Museum zu Valencia ist in ihrem ruhigen Gleichgewicht das Italienischste, was er geschaffen.

In der Schule von Sevilla führten zunächst zwei niederländische Meister die Malerei des 15. Jahrhunderts im Sinne ihrer von Italien berührten flämischen Zeitgenossen ins 16. Jahrhundert herüber. Von ihnen erscheint Ferdinand Sturm von Zierikzee, der 1531 bis 1557 in Sevilla nachweisbar ist, in seinem Hauptwerk, dem Altar von 1555 in der Kathedrale von Sevilla, doch saft- und kraftlos neben dem innerlich bedeutenden Peeter Kempeneer (1503—80) aus Brüssel, den die Andalusier Pedro Campaña nannten. In der Kathedrale von Sevilla wirkt seine schmerzerfüllte, nordisch herbe Kreuzabnahme (1548) trotz ihrer offensichtlichen italienischen Anklänge noch niederländisch, während sein zehnteiliges, hartes, doch seelenvolles Altarwerk von 1553, zu dessen Hauptbildern die „Opferung Marias" und der „Jesusknabe im Tempel" gehören, schon mit den italienischen Schönheitsformeln ringt.

Spanier aber war Luis de Vargas von Sevilla (1502—68), der sich in Italien zum Nachfolger Rafaels und Andrea del Sartos entwickelt hatte. Noch ziemlich rein empfunden ist seine „Geburt Christi" (1555), manierierter ist sein berühmtes „Flehen der Patriarchen zu Maria" (1561) in der Kathedrale zu Sevilla, bemerkenswert aber ist, daß seine Zeitgenossen dieses Bild wegen des tadellos verkürzten Beines des Adam, das ihnen als Hauptsache erschien, schlechthin „la gamba" nannten. Die niederländisch oder italienisch gesinnte spanische Kunst dieses Zeitraums bildet immerhin eine Talsenkung, aus der wir schon im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neue Pfade zu ungeahnten Höhen ansteigen sehen werden.

2. Die portugiesische Kunst bis 1580.

A. Vorbemerkungen. — Die portugiesische Baukunst dieses Zeitraums.

In Portugals „goldenem Zeitalter", unter der mehr äußerlich erfolgreichen als innerlich glückspendenden Herrschaft Emanuels des Großen (1495—1521), hatte wenigstens die Baukunst, wie wir gesehen haben (S. 310), als „Arte Manuelina" einen eigenen Stil erlebt, der, wenn er auch ein Mischstil war, wie der gleichzeitig platereske Stil Spaniens, doch eine Fülle selbständiger Kraft und überzeugenden Ausdrucks zu entfalten verstand. Nach dem Tode Emanuels herrschte in Portugal bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus Johann (João) III. (1521—57), der die Kunst seines Landes, deren maßgebende Erforscher bereits genannt worden (S. 310 u. 313), mit Bewußtsein von den Wucherungen des Emanuelstils zu befreien und im neuitalienischen Sinne zu glätten und zu runden suchte. Schickte er doch 1538 den damals jungen Maler Francisco de Olanda (1518—84) nach Rom, um die Kunstsprache Michelangelos zu studieren, und überreichte dieser ihm doch nach seiner 1547 erfolgten Rückkehr jene Denkschrift von 1549, in der er mit Leidenschaft für die italienische Hochrenaissance eintrat. Freilich hatte auch der Emanuelstil schon seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts nach und nach italienische Renaissancebestandteile in sich aufgenommen; und selbst vor und neben der Entfaltung dieses Mischstils hatte es an Einströmungen reiner Renaissancekunst in Portugal nicht völlig gefehlt. Den von Vasari erwähnten viertürmigen Palast des großen Italieners Andrea Sansovino (S. 310), der von 1491 bis 1499 am portugiesischen Hofe weilte, meinte Rogge 1896 in einem reinen Renaissancepalast des Städtchens Aceitão zu erkennen. Jedenfalls ging die vorzeitige reine Renaissance Andreas in Portugal wieder verloren. Im Kloster Santa Cruz und in der

Sé Velha zu Coimbra, in Belem und in Penha Verde bei Cintra verbreitete im dritten und vierten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts jene französische Künstlerkolonie (S. 311, 561), die von Gaillon ausgegangen zu sein scheint, schon früh die neue Formensprache in einer Mundart, die jedenfalls mit dem Emanuelstil nichts gemein hatte. Der eigentliche Großmeister des Emanuelstils, João de Castilho, der 1517 bis 1555 als Künstler genannt wird und Ende 1552 gestorben zu sein scheint, hatte in seinen Bauschöpfungen, die wir kennengelernt haben (S. 311), den Emanuelstil in allen seinen Mischungen, durch die ein kräftiger Naturalismus oft genug wieder durchbrach, werden und wachsen lassen. Erst 1533 bekehrte er sich in einem seiner letzten beglaubigten Werke, dem Ausbau über dem emanuelischen Eingang zu den „Capellas imperfeitas" in Batalha, vielleicht durch das Vorbild jener Franzosen gewonnen, zu wirklichen, wenn auch ziemlich willkürlichen Renaissanceformen. Daß die im derben, damals im Norden (S. 157) üblichen Baumstil umrahmten Sakristeitüren zu Alcobaça (Bd. 3, S. 252, 377) von 1519 und diese „Loggia" zu Batalha von derselben Hand entworfen worden, würde man trotz des sich bereits renaissancemäßig kräuselnden Akanthuslaubes jener Baumpilaster von Alcobaça nicht glauben, wenn es nicht überliefert wäre. Vielleicht hat, wie Haupt meint, Joãos jüngerer Bruder Diogo de Castilho, der, wie er, seit 1517 genannt wird und um 1574 gestorben zu sein scheint, einen größeren Anteil an der nach 1533 in Portugal weiter entwickelten reinen Renaissance, als sich im einzelnen nachweisen läßt. Einer der reinsten Renaissanceräume Portugals ist die edle, von korinthischen Säulen getragene Kapelle der Empfängnis (Conceição) in Thomar, deren Jahreszahl 1572 Watson als irrtümlich für 1534 ansieht, um sie João selbst lassen zu können. Jedenfalls konnte dessen Bruder Diogo sie auch 1572 geschaffen haben. Als wirkliche portugiesische Renaissancebauten der Mitte des Jahrhunderts erscheinen dann in Santarém die kleine Wunderkirche (do Milagre) mit ihren dorischen Säulen unter flacher Holzdecke und die größere Marvilla-Kirche, deren ionische Säulen ebenfalls eine flache Holzdecke tragen. Auch die Klosterkreuzgänge dieser Zeit, wie der von 1540 im Collegio São Thomaz in Coimbra mit seinen dorischen und ionischen Kapitellen und der von Penha Longa bei Cintra mit seinem ionischen Obergeschoß, verwenden die antiken Säulenordnungen bereits mit einer gewissen Selbstverständlichkeit. Die älteste portugiesische Kirchenschauseite in reinem, wenn auch selbständig empfundenem Renaissancestil aber ist die der schon 1529 begonnenen, aber wohl erst gegen die Mitte des Jahrhunderts vollendeten Kirche des Gnadenklosters (convento da Graça) zu Evora. Das Erdgeschoß mit seiner

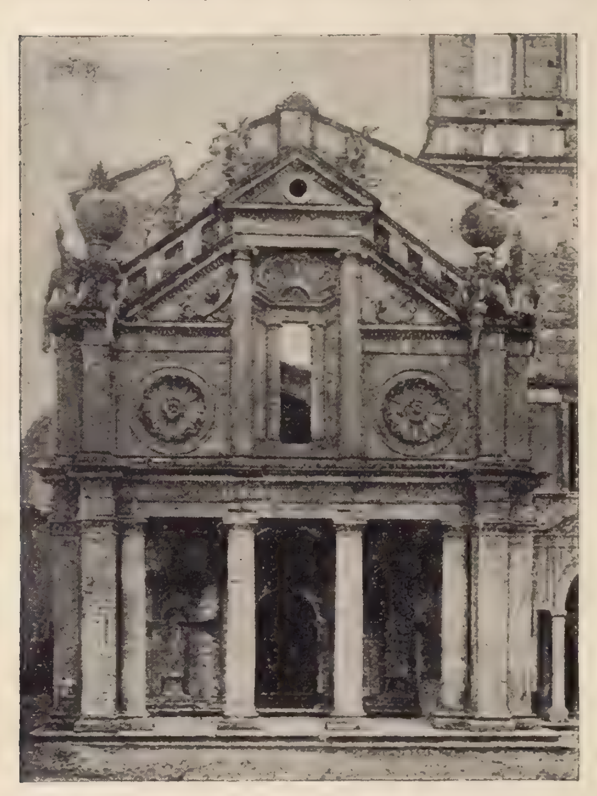


Abb. 250. Klosterkirche da Graça in Evora. Nach Bertaux in A. Michels „Histoire de l'Art".

toskanisch-dorischen Vorhalle trägt ein gegiebeltes Obergeschoß, in dessen Mitte zwei überschlanke ionische Halbsäulen zu beiden Seiten einer übermuschelten Fensternische bis zum höchsten Giebeldreieck, das sie als Sondergiebel tragen, emporstreben. Bertaux glaubt diese Fassade (Abb. 250) wegen ihrer eigenwilligen Stärke als „michelangelesk" ansprechen zu dürfen. Jünger, aber noch voller frührenaissancemäßig ist der prächtige zweistöckige Kreuzgang „dos Filippes" zu Thomar, der, seinerzeit von João de Castilho begonnen, erst nach Johanns III. Tode, 1562, im Auftrag der Königin Katharina von Diogo de Torralva, einem in Italien gebildeten Meister, in reichgliedernder oberitalienischer Hoch- oder gar Spätrenaissance, unten in toskanischer, oben in ionischer Ordnung verkleidet wurde. Nach dieser Zeit war es mit Portugals Blüte zu Ende; 1581 fiel es dem Reiche Philipps II. zu.

B. Die darstellenden Künste Portugals bis 1580.

Die Bildhauerei dieser Zeit war auch in Portugal, soweit sie nicht Grabmalkunst war, aufs engste mit der Baukunst verwachsen, und die hier tätigen Bildhauer waren, wie schon bemerkt (S. 313 u. 440), hauptsächlich Franzosen. Die Feinheiten der Frührenaissancebildnerei wurden hier namentlich von jener französischen Künstlerkolonie in Coimbra gepflegt, deren Hauptmeister Nicolas „der Franzose" und „Jean de Rouen" (João de Ruão) das Kreuzgangstor und die Kirchenkanzel des Heiligenkreuzklosters mit zwar noch im Emanuelstil umrahmten, im Figürlichen aber feinfühlig frührenaissancemäßigen Bildwerken schmückten. Namentlich Jean de Rouens sitzende Nischenfiguren und stehende Pfeilerfiguren an der von nackten Knäblein umspielten Kanzel, deren Tragsteinsockel auch schon in den Zierformen der Renaissance prangt (1521—22), ist ein Hauptwerk dieser Richtung. Meister Nicolas, der vorher schon in Belem und in Lissabon gearbeitet hatte, tritt uns in Coimbra an den Portalen des Klosters und der Sé Velha entgegen, ist aber wahrscheinlich, wie wir mit Dieulafoy und Bertaux gegen Haupt annehmen, auch der Nicolas Chatranez, der 1532 den Altar der Kapelle zu La Penha bei Cintra mit seinen Standbildern und Reliefs im reifenden französischen Renaissancestil schmückte und mit seiner Marmorinschrift versah. Der einzige namhafte portugiesische Bildhauer dieser Zeit, Vasco de Zarza, war in Avila zum Spanier oder vielmehr zum Italiener geworden. Hier schuf er 1518 die großen prächtigen Reliefs zur Erinnerung an den Bischof Alfonso de Madrigal im Chorumgang der Kathedrale, die den Arbeiten Fancellis (S. 431) so nahestehen, daß der Portugiese sich als dessen Schüler erweist.

Die Geschichte der portugiesischen Malerei ist nach Raczynskis Zeit durch Robinson, Vasconcellos, Justi, Figueiredo und Bertaux geklärt worden. Unter Emanuel dem Großen und Johann III. bewegte die altportugiesische Malerei sich noch im niederländischen Fahrwasser. Frey Carlos, der Schöpfer einer neutestamentlichen Gemäldefolge der Lissaboner Galerie, war geborener Niederländer; und den niederländischen, in höherem Grade in den baulichen Gründen als in den Gestalten von der Renaissance berührten Übergangsstil zeigen auch die fünf aus Evora stammenden Gemälde dieser Folge. Aber portugiesische Maler lernten auch in Antwerpen. Genannt wird z. B. ein Meister Eduard, der 1504 Schüler des Quinten Metsys (S. 528) war. Als Hofmaler Emanuels des Großen und Johanns III. aber wird Jorge Affonso genannt, der als Haupt der Lissaboner Schule gilt, ohne daß ihm ein Bild mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Anderseits fehlt es weder dem Lissaboner Museum noch den Kirchen und Klöstern Portugals an erhaltenen Bildern dieser Zeit, deren Meisternamen nicht überliefert sind. Die meisten von ihnen hängen mit der Antwerpener Schule der Frühzeit des 16. Jahrhunderts

zusammen und lassen erst vereinzelt italienische Freiheiten durchblicken. Dem „Meister des Paradieses", wie er nach dem Paradieseskloster zu Lissabon, aus dem das Bild stammt, genannt wird, lassen sich noch einige andere Bilder zuschreiben, von denen die ernste Kreuzigung in der Sakristei von Santa Cruz in Coimbra das bedeutendste ist. Ein anderer ist der lebensvolle Meister der Folge aus dem Leben des hl. Reiters Jacobus im Lissaboner Museum, dem man z. B. auch die 17 Bilder aus dem Neuen Testament und der Franziskuslegende in der Jesuskirche zu Setúbal zuschreibt; wieder ein anderer der Meister von São Bento, aus dessen Kloster vier große Tafeln mit neutestamentlichen Darstellungen im Lissaboner Museum stammen. Sinnbildliche Gestalten, die den Heiligen folgen, kräftige, bildnisartige Typen und eine tiefe, glühende Färbung zeichnen diese Bilder aus.

Die Portugiesen selbst schrieben früher alle ihre besseren Bilder dieses Zeitalters einem Meister zu, den sie Grão (Gran) Vasco nannten und den größten Meistern aller Welt gleichstellten, „vielleicht", wie ich es früher einmal ausgedrückt habe, „das großartigste Beispiel der Zusammenfassung des Heterogensten unter einem halbmythischen Sammelnamen, das die Kunstgeschichte kennt". Daß ihm in der Lissaboner Galerie die verschiedensten Bilder niederländischer Art zugeschrieben wurden, hatte schon Raczynski erkannt. Von den von ihm vorgeschlagenen Unterscheidungsnamen, wie „Meister von Setúbal", „Meister der Muttergotteskirche" usw., hat Justi nur den jenes „Meisters von São Bento" beibehalten, der durch seine hageren, bewegten Männergestalten mit hohlen Wangen, tiefliegenden Augen und scharfen Habichtsnasen auffällt. Justi schrieb ihm auch jene wirkungsvolle Kreuzigung in der Sakristei von Santa Cruz zu Coimbra und die Hälfte der großen neutestamentlichen Bilderfolge in der Klosterkirche zu Setúbal zu. Neben ihn tritt, wie er durch die Niederländer beeinflußt, der Meister, der sich auf der „Ausgießung des Heiligen Geistes" in Santa Cruz zu Coimbra als Velasco bezeichnet hat. Dieselbe Hand, wie dieses feine, innerliche Bild, zeigen ein in offener Halle thronender hl. Petrus und ein hl. Michael in der kleinen Kirche São João zu Taronca und ein stehender Petrus im Museum zu Coimbra. Neben diesem Velasco aber, von dem Vasco allerdings nur Abkürzung ist, erscheint nun mit dem Anspruch, der große Vasco zu sein, ein gewisser Vasco Fernandez, der zwischen 1541 und 1543 in Vizeu starb. Als Werke seiner Hand sind die vier großen, schon renaissancemäßig freien Bilder der Kathedrale von Vizeu beglaubigt, die einen zweiten thronenden Petrus, eine zweite Ausgießung des hl. Geistes, eine Marter des hl. Sebastian und eine Taufe Christi darstellen; und derselben Hand scheinen unter anderem acht Bilder aus dem Marienleben im Museum zu Lissabon anzugehören. Die Frage ist nun, ob jener Velasco oder dieser Vasco Fernandez der ursprüngliche Gran Vasco der Portugiesen ist. Da der thronende Petrus und das Pfingstbild des Vasco Fernandez nur wie jüngere, glattere und leerere Wiederholungen der gleichen Bilder jenes Velasco wirken, erscheint wenigstens uns dieser als der größere von beiden und daher eher berechtigt, als der große Vasco angesehen zu werden. Allen diesen Meistern gegenüber ist Vasco Pereira dann der italisierende portugiesische Manierist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sein hl. Onophrius von 1583 in der Dresdener Galerie genügt, seine Charakterlosigkeit zu kennzeichnen. Die portugiesische Malerei hatte sich ausgelebt, als die spanische anfing, sich so selbständig zu entwickeln, daß sie die Kunst ganz Europas überflügeln zu wollen schien.

III. Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im christlichen Osten.

1. Vorbemerkungen. Das Ende der byzantinischen Kunst in den östlichen Mittelmeerländern.

Im christlichen Osten, dessen alte Kirchenkunst schon früh über das Schwarze Meer hinweg von Armenien und den östlichen Mittelmeerländern her bis in die eisigen Gelände des Nordens emporgedrungen war, besaß nur Rußland im 16. Jahrhundert eine bodenständige weiterstrebende Kunst. In allen übrigen Ländern handelt es sich nur um die Art der Aufnahme der neuen, in Italien wiedergeborenen Weltkunstsprache der alten Griechen. Vor den fortschreitenden Eroberungszügen der Türken flüchtete die alte, heilige byzantinische Kunst, die im 15. Jahrhundert offenbar im Begriff gewesen war, sich aus sich heraus zu verjüngen, in die Stille des Athosberges, in der wir sie im 16. Jahrhundert leise verrinnen sehen.

Die byzantinische Baukunst des Athosberges hat uns nichts Neues mehr zu bieten. In der Malerei aber suchte man, was man hatte, wußte und wollte, jetzt wissenschaftlich zusammenzufassen, um es grundsätzlich in den alten Gleisen weiterzuführen. Auf das Handbuch der Malerei vom Berge Athos ist schon hingewiesen worden (Bd. 3, S. 515, 516). Früher nahm man an, sein Verfasser Dionysios habe im sechzehnten, sein Vorgänger, der Athosmaler Manuel Panselinos aus Thessalonich (Saloniki), auf dessen Bilder er wiederholt verweist, habe im 14. oder 15. Jahrhundert gelebt. Jetzt pflegt man mit Diehl anzunehmen, Dionysios habe sein Handbuch erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts geschrieben, so daß der alte Meister, auf den er sich beruft, schwerlich vor dem 16. Jahrhundert gelebt hätte. Diehl meint, seine Hand am ersten in den Fresken einer jüngeren Kapelle des Protaton zu Karyäs zu erkennen, die die Jahreszahl 1526 tragen. Von diesen gehören namentlich die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel zu den feinsten und schönsten Gemälden des Athos. Älter als sie sind die Wandgemälde von 1512 im Speisesaal des Lawraklosters, die auf das Himmelsmahl und das Jüngste Gericht Bezug nehmen. Auch sie gehören zu den klarsten und reinsten von allen. Jünger dagegen sind die Wandbilder der Kirche zu Kutlumusi, die gleich nach deren Erbauung 1540 entstanden, und die Fresken, mit denen der Maler Theophanes von Kreta, dessen Tätigkeit auf dem Athos wir mit Brockhaus von 1528 bis 1564 verfolgen können, 1546 die seit 1542 erbaute Kirche Stauronikita schmückte. Alle diese Gemälde folgen durchaus dem hergebrachten Schema. Zu den wichtigsten dieser jüngeren Fresken gehören die der Klosterkirche Dionysiu von 1547, und ihnen schließt sich jene umfangreichste und besterhaltene Freskenfolge an, die die Nikolauskapelle des Lawraklosters schmückt. Früher schrieb man sie einem gewissen Phrangos von Theben zu, der sie 1360 gemalt haben sollte. Heute glaubt man, daß ihr Meister Franco Castello hieß, abendländischer Abkunft war und in der Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Einen Hauch italienischen Renaissancegefühls meint man in ihnen zu spüren; mit Recht, wenn sie wirklich so jung sind. Brockhaus bewunderte in ihnen gerade im Gegensatz zu den jüngeren Gepflogenheiten die Vertiefung in ihren Gegenstand und die wohltuende, milde Bescheidenheit der guten alten Zeit der byzantinischen Malerei. Am vollständigsten erhalten ist die große Freskenfolge des 1567 gegründeten Klosters Diochiariu, die den Athosstil dieser Spätzeit kennzeichnet. Auch ihre Gemälde behandeln immer noch dasselbe Grundthema mit Abwandlungen verschiedener Art; aber ihr Stil ist nur noch der Schatten des alten byzantinischen Stils. Arm, leer, geistlos starren diese auch technisch schwächeren Bilder von den Wänden und Kuppeln herab. Was noch jünger ist — und die meisten erhaltenen Malereien des Athos sind noch jünger — ist höchstens als Lückenbüßer in ikonographischer Hinsicht von einigem Wert.

Trotz alledem erscheinen die Kunstwerke, die in den Athosklöstern geschaffen werden, immer noch als echter, wenn auch verblaßter Nachklang der byzantinischen Malerei; und wir belauschen in ihnen zugleich die letzten Atemzüge der altersschwachen, verknöcherten hellenischen Kunst.

Auf der Balkanhalbinsel, dem alten Erbland der byzantinischen Kunst, trat die Ausbreitung des Osmanentums ihrer Weiterentwickelung überall entgegen. Selbst in Bulgarien, Serbien und den Donaufürstentümern erstickte die türkische Herrschaft das selbständige Kunstleben. In der Türkei selbst (Bd. 2, S. 451) führte die byzantinische Kunst freilich in neuorientalischem Gewande noch ein prächtiges Scheinleben weiter. Gehörte dem 16. Jahrhundert doch der große Türkenbaumeister Sinan an, der freilich griechischer Herkunft war. Von einem Rückgreifen der italienischen Renaissance auf türkischen Boden aber kann trotz der Versuche Mohammeds II., des Großen, die wir kennengelernt haben (S. 282), nicht die Rede sein. War doch schon Bajazet II., der bis 1512 herrschte, zu der alten, der Kunst des Westens feindlichen Gesinnung zurückgekehrt. Daß auch nach dieser Zeit westeuropäische Festungsbaumeister ins Land berufen wurden, will ebensowenig besagen, wie daß Soleiman II., der Prächtige (1520—66), vor dem Europa zitterte, unbefangen genug war, dem norddeutschen Meister Melchior Lorch (S. 550) zu gestatten, sein Bildnis zu zeichnen, das der Meister 1559 zweimal durch den Kupferdruck vervielfältigt hat. Einmal erscheint der Sultan im Brustbild (Abb. 251), einmal in ganzer Gestalt mit der berühmten Soleimans-Moschee im Hintergrunde, hier wie dort mit den großgeschnittenen, willensstark und bieder dreinblickenden Zügen, die uns etwas von der Größe des Mannes ahnen lassen.



Abb. 251. Soleiman II. Kupferstich von Melchior Lorch. Nach der „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Daß die venezianische Herrschaft den Mittelmeerinseln und der dalmatinischen Westküste den venezianischen Renaissancestil brachte, versteht sich ebenso von selbst, wie daß die fortschreitende türkische Eroberung auch hier überall der Renaissanceherrlichkeit ein jähes Ende bereitete: auf Rhodos schon 1522, auf Cypern 1573. Wenn wir uns daher auch nicht wundern, auf Zante einem klassischen venezianischen Palaste des 16. Jahrhunderts mit allen drei Säulenordnungen im Stile Jacopo Sansovinos (S. 399) zu begegnen, wie Strzygowski ihn 1895 veröffentlicht hat, so werden wir es doch erklärlich finden, daß der Renaissanceflügel des Palastes zu Famagusta auf Cypern alsbald von den Türken zerstört worden und nur als Ruine, wie Enlart ihn wiedergibt, erhalten ist.

2. Die russische Kunst der Renaissancezeit.

Im Nordosten Europas entfaltete sich jetzt im geeinten russischen Reiche, dessen moskowitische Zeit die Geschichtschreiber um 1505 beginnen lassen, eine neue, nie vorher gesehene Kunst, die, wie wir wissen (S. 315), aus der äußerlichen Verquickung von Elementen der italienischen Frührenaissance mit allen byzantinischen und orientalischen Elementen entstanden war, die sich schon damals auf russischem Boden gekreuzt hatten. Der Vorstoß, den die italienische Frührenaissance ganz zu Anfang dieses Zeitraums mit den Bauten Alevisio Novis (S. 317) nach Moskau unternommen, blieb vorläufig vereinzelt. Schon unter Wassilij III. (1505—37) lenkte die Moskauer Baukunst in das altrussische Fahrwasser ein, das namentlich durch die besondere Gestaltung der Holzkirchen bezeichnet wird, wie sie sich damals im

ganzen Reiche noch in großer Anzahl erhalten hatten. Ihre in der Regel zentrale Anlage, die oft genug eine Verständigung mit dem alten, keineswegs völlig aussterbenden steinernen Fünfkuppelbau sucht, erhält ihre Besonderheit durch die verandaartigen, oft zweistöckigen, uns aus dem älteren norwegischen Holzkirchenstil (Bd. 3, S. 331) geläufigen Laufgänge oder Umgangshallen mit bedeckten Treppenaufgängen und durch die achtseitigen, hoch aufragenden, steil verjüngten Zeltdach- oder Pyramidentürme, die oft die Stelle der Mittelkuppel einnehmen, manchmal aber auch seitwärts gerückt oder als besondere Glockentürme neben die Kirchen gesetzt sind. Die ältesten erhaltenen russischen Holzkirchen dieser Art gehören dem 16. Jahrhundert an. Dieser Zeit entstammt z. B. die hölzerne Klemenskirche zu Una am Weißen Meere mit ihrem achteckigen, von einer kleinen Zwiebelkuppel bekrönten Pyramidenturme (Abb. 252) über senkrechtem Untersatz, dessen Fenster herz- oder zwiebelförmig umrahmt sind. Die verandaartigen Umgänge sind gerade an dieser Kirche nicht ausgebildet; aber der bedeckte Treppenaufgang fehlt nicht; und charakteristisch sind als Abschluß der vier Kreuzarme die schiffskielförmigen vier Doppelgiebel, die, zurücktretend übereinandergestellt, die Einförmigkeit des Gesamtumrisses durchbrechen. Daß die Pyramidentürme dieser Kirchen, die sich aus der Überdeckung der Mittelvierecke anstatt mit Steinkuppeln mit einem geradlinigen Holzbau von selbst erklären, von den Pyramidentürmen der indischen Pagoden (Bd. 2, S. 168 und 172) abgeleitet seien, wie Millet meint, ist recht unwahrscheinlich.



Abb. 252. Die hölzerne Klemenskirche zu Una am Weißen Meere. Nach Grabar, „Geschichte der russischen Kunst".

Die Moskauer Baumeister des 16. Jahrhunderts übertrugen nun die Formen der russischen Holzkirchen wieder auf die Steinbaukunst. Der entscheidende Bau ist die 1532 entstandene, jetzt völlig erneuerte Himmelfahrtskirche zu Kolomenskoje (Abb. 253) bei Moskau. Ihr fehlen weder die gewaltige achteckige Mittelpyramide, derentwegen der ganze Bau geschaffen zu sein scheint, noch die dreifach rückspringend übereinandergestellten Kielbogengiebel, weder der bedeckte Treppenaufgang noch die zweistöckigen Laufgänge und Veranden. Die italienische Kunst klingt nur in der Pilasterbildung von ferne an. Weniger entschieden durch den Holzstil bedingt erscheint die nur durch ihre beherrschende Turmpyramide verwandte Verklärungskirche zu Ostrow bei Moskau, in deren Halbrundapsiden und Rundbogenfriesen romanische Erinnerungen nachklingen, während jenes Motiv der übereinandergestellten Kielbogengiebel, die, verkleinert und



Abb. 253. Die Himmelfahrtskirche zu Kolomenskoje bei Moskau. Nach A. P. Novitzkij, „Geschichte der russischen Kunst".

vervielfältigt, ihre ganzen Dachschrägen fast stalaktitenartig füllen, hier zu einem eigenartigen Schmuckgebilde entwickelt worden ist. Dann aber die berühmte, jedem, der sie gesehen, unvergeßliche Maria-Schutzkirche oder Basilius-Kathedrale (Abb. 254) am Südabhang des „Roten Platzes" vor dem Moskauer Kreml. In den Jahren 1554—57 unter Iwan IV. dem Schrecklichen erbaut, steht sie mit ihrer Mittelpyramide, ihren Umgängen und Anbauten in mancher Hinsicht auf dem Boden jener beiden zuletzt genannten Kirchen, die aber schlicht und nüchtern



Abb. 254. Die Basilius-Kathedrale zu Moskau. Nach Photographie.

gegen sie erscheinen. In ihrer äußeren Gesamterscheinung zieht sie gewissermaßen das Schlußergebnis aller Anstrengungen der teils auf byzantinischer oder armenischer, teils auf jener altrussischen Grundlage zuerst mit einer Fülle asiatischer Formen verquickten, dann mit einer Anzahl italienischer Frührenaissancemotive verbrämten „nationalrussischen" Baukunst. Doch bleibt sie in ihrer phantastischen Absonderlichkeit ein vereinzeltes Beispiel. Ein einheitlicher Binnenraum ist hier überhaupt nicht vorhanden. Elf verschiedene Kapellen sind, auf zwei Stockwerke verteilt, durch enge, niedrige Treppen und Gänge verbunden. Jede der Kapellen aber liegt unter einem der vielen Kuppeltürme, von deren Wölbung ein Heiligenbild herabstarrt. Wie in Schornsteine blickt man zu ihnen hinauf. Alles ist merkwürdig,



Taf. 26. Das Innere der Sophienkathedrale zu Kiew.

Nach J. Grabar, „Russische Kunstgeschichte“.

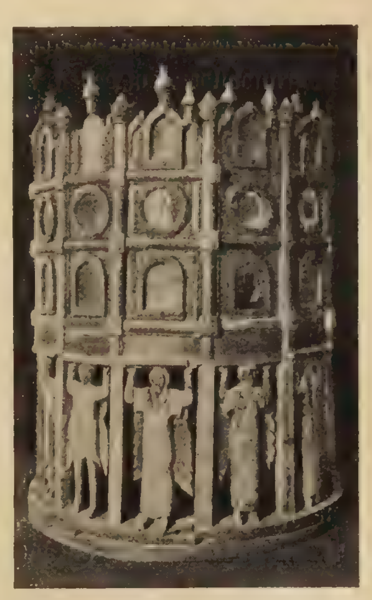


Taf. 27. Die Demetriuskathedrale zu Wladimir.

Nach J. Grabar, „Russische Kunstgeschichte".

alles ist eigen; schön ist hier aber nichts. Das Äußere könnte man, um den Ausdruck eines älteren Kunstforschers zu wiederholen, mit einem „Beet glitzernder Riesenpilze" vergleichen, die in allen Formen und Farben schimmern. Alle Wandflächen sind in einer Fülle von Ziermotiven aufgelöst. Nur Indien hat eine Kunst von ähnlicher Phantastik erzeugt. Weitere Beispiele der russischen Kirchenbaukunst des 16. Jahrhunderts hat Suslow veröffentlicht.

Als anziehendes Stück weltlicher russischer Baukunst vom Ende des Jahrhunderts sei zunächst der Speicherturm des hoch über der Moskwa thronenden Simonsklosters in Moskau genannt. Eine vielseitige Zeltpyramide krönt über eingezogener, von Rundbogenöffnungen durchbrochener Trommel den dreistöckigen, mit pilasterartigen Streifen gegliederten Rundbau. Die einzelnen Renaissanceelemente, die der offenbar erneuerte Bau verwertet, nehmen ihm nicht den Eindruck selbständiger Kraft. Wie schwerfällig damals Renaissance-Rustika und Renaissancefenster sich mit dem altrussischen Palaststil verbanden, zeigt z. B. das sogenannte „Haus des Bojaren Romanow" in Moskau. Als Wahrzeichen der russischen Gesinnung am Ende des Jahrhunderts aber erhebt sich auf der Höhe des Kreml der um 1600 vollendete, mit vergoldeter Zwiebelkuppel bekrönte mächtige Glockenturm Iwan Welikij, in dessen schlankem Aufbau nur hier und da verschüchterte Renaissanceelemente anklingen.


Abb. 255. Der „Chaldäische Ofen". Hölzerne Kanzel aus Nowgorod im Museum Alexanders III. zu Petersburg. Nach Grabar, a. a. O.

Die nationalrussische **Bildnerei** ist, wie die nationalrussische Baukunst, von Haus aus Holzbildnerei; und Holzschnitzwerke sind auch die wenigen russischen Bildwerke des 16. Jahrhunderts, auf die wir hier unsere Blicke lenken können. An jenes Nowgoroder Bildwerk des 15. Jahrhunderts (S. 317) erinnert noch der sogenannte „Chaldäische Ofen" (Abb. 255) des Museums Alexanders III. in Petersburg: es ist eine runde Lesekanzel aus Nowgorod von 1533, zwischen deren Tragständern bekleidete, von vorn gesehene Männer atlantenartig mit erhobenen Händen dastehen. Die Männer im feurigen Ofen sollen gemeint sein. Die Arbeit ist schlicht, streng, nicht ohne Formenverständnis und noch weniger ohne Stilgefühl, das freilich durchaus nicht das cinquecentistische italienische ist. Von 1551 aber stammt der Thron Iwans des Schrecklichen in der Uspenskij-Kathedrale zu Moskau, dessen flache Reliefs, die einen Auszug ins Feld und eine Fürstenversammlung in einem Kielbogensaal darstellen, wenigstens von empfindungsvollem kunstgewerblichen Stilgefühl getragen werden.

Mit der Erforschung der russischen Malerei des 16. Jahrhunderts, aus dem Fresken wieder bloßgelegt worden sind und Ikonen sich in großer Anzahl erhalten haben, war die russische Sonderforschung gerade vor Ausbruch des Weltkrieges eifrig beschäftigt. Wir wollen ihren Ergebnissen nicht vorgreifen. In der Handschriftenmalerei waren die Tier- und Menschenglieder-Buchstaben im Laufe des 15. Jahrhunderts (S. 318) allmählich verschwunden. Im 16. Jahrhundert sehen wir zwei Verzierungsarten nebeneinander hergehen. Die eine spinnt die geometrischen, echt russischen, wenn auch mannigfach durch islamitische und asiatische Muster bedingten, vielfarbigen Bandverschlingungen auf hellem Grunde weiter, die in den gleichzeitigen Stickereien vorgebildet zu sein scheinen; die andere zeigt in ihren Leisten und Zierflächen zunächst

eine westeuropäische, aus Rechtecken, Kreisen und Halbkreisen mit goldenem, blauem oder rotem Grunde bestehende Feldereinteilung, deren Blüten- oder Rankenfüllungen sich oft indische und persische Phantasieranken und -blätter gesellen. Charakteristisch für jenen Stil sind z. B. die Evangeliarien des 16. Jahrhunderts, Nr. 137, 22 und 125 der vormals Kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg (Kollektion Pogodin); charakteristisch für diese einige Apostelbücher der Bibliothek des Tschudowklosters zu Moskau (Nr. 52) und der vormals Kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg (Nr. 60) sowie der Psalter Nr. 38 und die Evangeliarien Nr. 50 und Nr. 119 derselben Sammlung. Erinnern jene Muster in ihrer Gesamtheit an Stickereien, so diese an Teppiche, wie sie denn auch oft mit spitzenartigen Fransen besetzt erscheinen.

Im Gegensatz zu dieser altrussischen Verzierungskunst, die unseren Blick mit hundert Einzelheiten gefangennimmt, wirken die Werke der russischen Großkunst, ihre Kuppelkirchen wie ihre Goldgrundbilder, am besten, wo sie sich, aus einiger Entfernung gesehen, zu einem Ganzen vereinigen. Der Blick vom großen Iwansturm des Kremls auf die weitgedehnte Stadt Moskau mit ihren Tausenden in lichter Goldglut oder in hellem Farbenglanze strahlenden Kuppeln und Knäufen umfaßt nicht nur das Eigenartigste und Beste, was die russische Kunst geleistet, sondern auch das Phantastischste, was die christliche Kunst erzeugt hat. Daß es mehr blendend und berauschend als erhebend und begeisternd wirkt, braucht nicht betont zu werden.

3. Die Renaissancekunst im näheren Osten.

Der nähere, magyarische und slawische Osten, der seine Kunst nicht, wie der russische, über das Schwarze Meer, den Kaukasus oder den Balkan, sondern über die Adria und die Alpen empfing, führt uns zur italienischen Renaissance zurück. Früher als alle übrigen Länder im Norden der Alpen hatte, wie wir sahen (S. 320), Ungarn seine Pforten der italienischen Renaissance geöffnet. Aber gerade hier erfolgte im 16. Jahrhundert ein völliger Rückschlag. Die Türkenkriege ließen Ungarn nicht zu Atem kommen. An eine Weiterentwickelung der italienischen Renaissancekunst, wie sie uns zuletzt in der Grabkapelle des Kardinals Thomas Bakocs (1506—07) am Dom zu Gran und in einigen feinroten Marmoraltären der Corpus Domini-Kapelle des Doms zu Fünfkirchen und der innerstädtischen Pfarrkirche zu Budapest aus derselben Zeit entgegentritt, war auf magyarischem Boden nun nicht mehr zu denken.

An Ungarns Stelle trat, wie Sokolowsky gezeigt hat, Lepszy und Lauterbach ausgeführt haben, im 16. Jahrhundert Polen als Fördrerin des neuen Weltstils, der einerseits, wie wir gesehen haben (S. 116), von Deutschland aus durch Bildhauer wie Veit Stoß und die Nachfolger Peter Vischers, dann, wie wir sehen werden, durch Maler wie Hans von Kulmbach und Hans Dürer nach Krakau gelangte, anderseits hier aber schon früh im 16. Jahrhundert durch italienische Künstler auf dem geradesten Wege eingeführt wurde und rasche Verbreitung fand. König Sigismund (1507—48), dessen Erziehung der Humanist Filippo Buonacorsi (Kallimachus) geleitet hatte, berief schon 1502 den florentinischen Baumeister Franciscus Italus, 1509 aber den erfolgreicheren Francesco della Lora nach Krakau. Loras Werk ist der schöne Renaissancehof des Schlosses, der von einer dreistöckigen ionischen Säulengalerie umgeben ist. Der Meister starb 1516. Sein Nachfolger war der Florentiner Bartolommeo Berecci, der 1537 in Krakau starb. Bereccis Meisterwerk (1520—30) ist hier die Grabkapelle Sigismunds, ein reizender, außen achteckiger, innen runder, leicht gekuppelter Zentralbau, der sich an die Südseite der Kathedrale lehnt. Seine Wände, die durch Sarkophag- und

Standbildernischen belebt werden, sind durch feine korinthisierende Frührenaissance-Pilaster gegliedert; alles ist durch Giovanni Cini aus Siena und Antonio da Fiesole, einen Schüler Andrea Sansovinos (S. 375), aufs reichste mit Grotteskenornamenten im toskanischen Stil des 16. Jahrhunderts geschmückt.

Mit und nach den italienischen Baumeistern und Dekorateuren kamen die Bildhauer, die ihre prächtigen Sarkophage mit lebensvollen Liegefiguren hier meist in rotem Marmor ausführten. Auf Berecci wird das Grabmal des Bischofs Tomicki (gest. 1535) im Dom zu Krakau zurückgeführt, das freilich wie eine verderberte Nachbildung jener Denkmäler Andrea Sansovinos in Santa Maria del Popolo zu Rom wirkt. Nach Berecci kam 1530 der Florentiner Gian Maria Padovano, genannt il Musca, ein Schüler Jacopo Sansovinos (S. 378), der 1573 in Krakau starb. Er gehörte zu den Nachfolgern Tullio Lombardos im Santo von Padua (S. 263). Zu seinen Hauptschöpfungen in Polen gehört in jener Kapelle Bereccis das Grabmal Sigismunds I. selbst, an dem Giovanni de Cenis (Cini) sein Mitarbeiter war. Das Liegebild Sigismund Augusts wurde später von der Hand des Florentiners Santi Gucci hinzugefügt. Eigenschöpfungen des Paduaners sind noch die Grabmäler des Bischofs Peter Gamrat (gest. 1545) und des Peter Boratynski in der Kathedrale zu Krakau und das des Hetmans Tarnowski und seiner Gemahlin (1564—67) in der Kathedrale zu Tarnow. Das reinste und schönste Renaissancegrabmal Polens, das des Bischofs Samuel Maciejowski (gest. 1550) in der Kathedrale von Krakau, läßt sich nicht auf einen bekannten Meister zurückführen. Santi Gucci, jener Florentiner, aber wirkte erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Krakau. Zu seinen Schöpfungen gehört, außer jener Gestalt Sigismund Augusts, das charaktervolle Liegebild der Anna Jagiellonka in der Kathedrale, wogegen das des Königs Stephan Báthori, dessen Entwurf auf ihn zurückgeht, von seinem Sohne ausgeführt wurde. Sein Stil zeigt, wie Lepszy sagt, „daß wir uns an der Scheide zweier Epochen befinden". Nicht als Meisterschöpfungen der italienischen Renaissance an sich, sondern als Marksteine ihrer Verbreitung im Norden und im Osten verdienen alle diese Denkmäler betrachtet und beachtet zu werden.

Rückblick.

Am ionischen Tempel des didymäischen Apollon in Milet, an dem das ganze Altertum weitergebaut hatte (Bd. 1, S. 245, 340 und 396), findet sich unter anderen Zieraten das uralte orientalische Motiv der zwei einander zugekehrten Flügelgreifen mit einem Kandelaber in der Mitte. Nach Rom verpflanzt, tritt es uns am Fries des Tempels des Antoninus und der Faustina entgegen. In der Renaissancezeit taucht es z. B. an Federighis Loggia del Papa in Siena wieder auf; von Siena aber brachte, wie Sokolowsky gezeigt hat, jener Giovanni Cini es mit nach Polen, um es in der Grabkapelle Sigismunds in Krakau zu verwerten. Jedes dorische oder ionische Kapitell läßt sich freilich auf gleichen und weiteren Wanderungen verfolgen; aber das seltenere Motiv bringt uns seine Entstehung im uralten Osten und seine Verwertung als hellenisches, als römisches und schließlich als Renaissanceornament in Italien wie im Norden besonders deutlich zum Bewußtsein. Auf ihrer weiten Wanderung vom europäischen und dem noch ferneren Südosten nach den Gestaden des Westens schlug die in Hellas klassisch gewordene Kunstsprache, nachdem Italien sie im 15. und 16. Jahrhundert aus langem Schlafe erweckt hatte, wie wir gesehen haben, nun auch rückläufige Wege, die sie zum Osten zurückführten, und neue Wege ein, die sich durch ganz Mittel- und Nordeuropa verzweigten.

Ihren Siegeslauf durch die ganze europäische Welt, der durch die große mittelalterliche

Kunstbewegung unterbrochen worden war, vollendete die griechische Formensprache im Verlaufe des 16. Jahrhunderts. Ihr Ausgangspunkt aber war jetzt ausschließlich Italien.

Hier hatte im 15. Jahrhundert zunächst die Baukunst sich völlig auf ihren schon im alten römischen Reich italienisch gewordenen griechischen Ursprung besonnen, während die darstellenden Künste, namentlich die Malerei, noch rege Wechselbeziehungen zur nordischen Kunst unterhielten, deren Gleichberechtigung, ja Überlegenheit in gewisser Hinsicht die Italiener der damaligen Zeit willig anerkannten. Flämische Meister, wie Roger van der Weyden, Justus von Gent und Hugo van der Goes, fanden die wärmste Aufnahme in Italien; die Ölmalerei hatte durch ihre und anderer Vermittelung in Italien Fuß gefaßt. Aber das innerste Wesen der italienischen Kunst, die längst bodenständig geworden war, wurde von den fremden Einflüssen kaum berührt; und in der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts hatte das italienische Kunstempfinden sich vollends von allem Fremden gereinigt. Freilich fanden die vervielfältigenden Künste Deutschlands, namentlich Schongauers Stiche und Dürers Holzschnitte und Kupferstiche, in Italien auch jetzt noch Bewunderung und Nachahmung. Hören wir doch, daß Michelangelo damit begann, Schongauers „Versuchung des heiligen Antonius" in Farben zu setzen, und hat Hadeln doch gezeigt, daß selbst Meister wie Rafael, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, wie Bacchiacca und Romanino gelegentlich Dürersche Erfindungen benutzt und verarbeitet haben. Auch will Strzygowski neuerdings in den Bauentwürfen Leonardos, an dessen Orientreise er glaubt, doch orientalisch-armenische Einflüsse erkennen. Aber das waren und blieben jedenfalls nur vereinzelte, rasch aufgesogene Tropfen fremden Blutes im warmen, blühenden Leibe der italienischen Kunst. Selbst ihre antiken Bestandteile waren im eigentlichsten Sinne des Wortes italienischem Boden entsprossen, dem sie vor anderthalb Jahrtausenden und früher anvertraut worden waren; und alles übrige bestand aus italienischen Menschen- und Landschaftsformen, aus italienischem Volksglauben und italienischem Volksgeist.

Rasch erhielten die Leistungen der einzelnen Gebiete Italiens künstlerische Allgemeingültigkeit für ganz Italien. Mochte Vasari die Florentiner bevorzugen, mochten Pietro Aretino und Lodovico Dolci die Venezianer verherrlichen, Lomazzo die Mailänder in den Himmel heben, im künstlerischen Bewußtsein des Volkes hatten die großen Künstler für ganz Italien gelebt. Schufen manche der Großmeister doch Kunstwerke für den höchsten Norden und den tiefsten Süden Italiens, trugen andere doch selbst ihre Kunst, schaffend und lehrend, von Ort zu Ort. Eine wirkliche Vermischung der örtlichen Stile trat dabei jedoch nur in engen Grenzen und dann nicht immer zum Vorteil der Kunst ein. Gerade weil die Kunst jedes Gebietes wurzelecht war, war auch die Kunst des Gesamtgebietes völkisch gerichtet; und gerade die eigenwilligsten der großen italienischen Meister, wie Michelangelo und Correggio, hätten doch keinem anderen Boden entspringen können als dem italienischen. Der Wahrheit und der Schönheit, die die italienische Kunst dieser Zeit auf ihr Banner geschrieben, aber wohnte die werbende Kraft inne, die die Kunst aller ihrer Nachbarvölker, trotz aller Bemühungen, dem Verhängnis zu entrinnen, auf Jahrhunderte hinaus in ihren Bannkreis zog. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stemmten sich ihrem Strome hier und da noch machtvolle Massen bodenständiger, aus dem Mittelalter herausgewachsener Kunstrichtungen entgegen, die von ihr nur anzunehmen suchten und annahmen, was ihnen paßte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts aber waren wenigstens für den ersten Anblick alle diese Sonderbestrebungen verschwunden. Die italienische Renaissance wurde überall als die einzig mögliche neue Richtung anerkannt, wenngleich jedes Land und jedes Jahrzehnt sie nur anwenden konnten, soweit und wie sie sie verstanden.

Viertes Buch.

Die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen und der Pyrenäen.

I. Die deutsche Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Die gemeinsamen Hauptzüge im Geistesleben der abendländischen arischen Christenheit erzeugten bei allen völkischen Verschiedenheiten in den gleichen Zeiträumen auch eine gewisse Gleichheit der künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsweise, die sich um 1500, wie auch Wölfflin und Heinrich Alfred Schmid begründet haben, in den Ländern nördlich der Alpen und Pyrenäen in manchen Beziehungen ähnlich äußerte wie im Süden Europas.

Im Gegensatz zu dem mehr unmittelbar und unüberlegt schaffenden 15. Jahrhundert steht hüben wie drüben namentlich der neue Zug zu bewußterem Gestalten und einheitlicherem Erfassen der Erscheinungen. Im Gegensatz zur Kunst des 17. Jahrhunderts aber, deren Gepflogenheiten sich aus der Mitte des 16. heraus verfolgen lassen, teilt die neue Kunst mit der Kunst des 15. Jahrhunderts im Norden wie im Süden die noch mehr zeichnerische als malerische Richtung und die Wahrung des Rechtes aller Einzelteile der Darstellungen auf Sondergeltung innerhalb der Gesamtwirkung. Eigentümlich ist der besten Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch im Norden das Streben nach gesetzmäßigeren Verhältnissen, nach besser abgewogenem Gleichgewicht und nach geschlossenerem Aufbau, der selbst die räumliche Tiefenwirkung an flächige Schichtungen (S. 2 und S. 324) band. Daß der Süden dem Norden in manchen dieser Beziehungen, wie in der Ausbildung der wissenschaftlichen Perspektive, in der Abrundung der Körperformen und wohl auch in der eigentlichen Proportionslehre die Wege gewiesen, ist freilich ebenso offensichtlich, wie daß die manchmal etwas schematische Folgerichtigkeit des „klassischen" italienischen Kunstwollens wenigstens dem germanischen Norden damals wie heute widerstrebte. Sicher ging die germanische Kunst des Nordens nach wie vor vielfach ihre eigenen Wege und nahm manche der malerischeren und freieren Wirkungen der Folgezeit, die sie unmittelbar aus ihrer eigenen Vergangenheit entwickelte, voraus. Selbst in der nordischen Baukunst, in der es um 1500 die Spätgotik überall zu neuer, wirkungsvoller, bereits von „barocker" Empfindung berührter Eigenart gebracht hatte, läßt sich das Walten dieses Zeitstils erkennen. Haben namhafte Forscher jene „deutsche Sondergotik" der Übergangszeit (S. 70 u. 155) ihrer neuartigen Raumempfindung wegen doch schon als „Renaissance" bezeichnen zu müssen gemeint, zeigt aber doch auch z. B. der Aufbau des englischen Perpendikularstils in seinen senkrechten und wagerechten Linien die abgewogene Ruhe neuzeitlicher Kunst.

Unzweifelhaft als Gabe des Südens — wenn auch vielleicht als Danaergeschenk — stellten sich jetzt zunächst die hellenistisch-römischen Formen der italienischen „Renaissance" in der nordischen Bau- und Zierkunst ein, auf die wir nach wie vor gerade nördlich der Alpen den Ausdruck „Renaissance" beschränken möchten; und dieser unaufhaltsame Einbruch einer fremden Formensprache, mit dem die schematischere Gestaltungsweise des Zeitstils Hand in Hand ging, unterbrach einschneidend die natürliche Weiterentwickelung des nordischen Volksstils, der sich, wie namentlich Dehio ausgeführt hat, in fremdem Gewande erst in der Barockzeit wieder auf sich selbst besann, sich aber auch schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nicht völlig verdrängen ließ.

Übrigens nahm die nordische Bau- und Zierkunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so gut wie ausschließlich die Formen der italienischen Frührenaissance, und zwar der nächstgelegenen oberitalienischen Frührenaissance auf, die ihr auch in der krausen, einige Barockwirkungen vorausnehmenden Ausdrucksweise am nächsten verwandt war. Auf die deutsche oder niederländische Frührenaissance, die vielfach mit spätgotischen Formen verquickt blieb, folgte aber kaum eine Entwickelung, die mit Recht als Hochrenaissance bezeichnet werden könnte. Die deutsche Frührenaissance geht fast unvermerkt in das deutsche Frühbarock über. Im einzelnen läßt sich übrigens in allen drei Künsten und vor allem im Kunstgewerbe verfolgen, ob die Übertragung der italienischen Renaissanceformen durch italienische Meister, die im Norden gearbeitet hatten, durch nordische Künstler, die nach Italien gepilgert waren, oder durch eingeführte Kunstwerke, namentlich Buchbilder, Holzschnitte und Kupferstiche, erfolgte, die zu den wichtigsten Übertragungsmitteln gehörten. Nicht nur die hauptsächlich figürlichen Blätter der großen italienischen Stecher vom Schlage Mantegnas (S. 271) und Barbaris (S. 285), denen sich erst später die der römischen Schule anreihten, sondern auch die eigens zur Verbreitung der neuen Zierformen geschaffenen „Ornamentstiche", wie die zwölf Pilasterfüllungen des Mantuaners Zoan Andrea, die Groteskenblätter Nicolettos da Modena und die Ornamentstiche Agostino Venezianos (S. 391), des Mark Anton-Schülers, kommen hier in Betracht. Nicolettos Blätter fanden besonders in Frankreich Verbreitung, wo sich, entsprechend der stärkeren Beimischung altitalisch-römischen Blutes in den Adern des französischen Volkes, die Formenverschmelzung früher und völliger, auch mehr im Sinne der Hochrenaissance, vollzog als in den germanischen Ländern.

Auch über Deutschland flammte beim Anbruch des neuen Zeitalters die Morgenröte eines neuen, gehaltvolleren Daseins empor. Auf den Rädern des Handels drang der Wohlstand, ohne den die Künste darben, auf den Flügeln des Wortes drang die Erneuerung des Geisteslebens der alten Griechen und Römer über die Alpen. Aus dem tiefsten Inneren des deutschen Volksbewußtseins aber brach jene stürmische Bewegung hervor, die zur Befreiung der Geister von der geistlichen Vormundschaft Roms führte; und in heimischer Erde wurzelten auch die Gewerbe und das Handwerk, mit deren goldenem Boden die bildenden Künste in Deutschland innig verwachsen blieben. Die deutsche Kunst des ersten blütenreichen Drittels des 16. Jahrhunderts ist deutsch mit Herz und mit Hand, wenn sie sich auch des Eindringens der italienischen Renaissancemotive zunächst in ihre Zierformen weder erwehren konnte noch wollte, ja, geblendet von dem Glanze der südlichen Formen, sich geflissentlich von ihnen aneignete, was sich mit ihren angeborenen, äußerlich derberen und herberen, innerlich um so seelenvolleren und bewegteren Kräften vertrug. Die Entwickelung der deutschen Kunst des ganzen 16. Jahrhunderts war ein Kampf um die Aufsaugung oder die Übermacht des Italismus.

Die Zeitverhältnisse blieben den Künsten in Deutschland nicht lange günstig. Das religiöse Ringen nahm den größten Teil der geistigen Kräfte des Volkes in Anspruch; und den deutschen Kaisern fehlten die Macht und die Mittel, sich in der Förderung der Künste hervorzutun. Was Kaiser Maximilian I. (1493—1519), der auch Dürer ein Jahresgehalt verlieh, gleichwohl durch die Schöpfung seiner großen Holzschnittfolgen, durch die Beschäftigung der Bildnismaler und durch die Errichtung seines gewaltigen Grabdenkmals in Innsbruck für die besten Künstler seiner Zeit getan, wird ihm unvergessen bleiben. Seinen Nachfolgern standen keine Künstler von gleicher Bedeutung mehr zur Verfügung. An der Spitze der Einzelfürsten aber, die ein warmes Herz für die Künste hatten, stand, wie Gurlitts und Bruckś Untersuchungen bestätigt haben, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Freund Luthers in Wittenberg, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, dem es auf katholischer Seite der Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, Mainz und Aschaffenburg gleichtat. Nach ihnen gehörten etwas später die Kurfürsten Friedrich II. und Ottheinrich von der Pfalz zu den entschiedensten Kunstfreunden Deutschlands. Aber auch die bayerischen Herzöge, namentlich Ludwig X., taten sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts als Förderer der neuen Kunst hervor; und gleich zu Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellte der Bayernherzog Albrecht V. sich an die Spitze der künstlerischen Bewegung in Deutschland. Die Hauptsitze der darstellenden Künste blieben jedoch die Reichsstädte, allen voran Nürnberg und Augsburg, deren Behörden und Genossenschaften freilich weniger für die Künste übrighatten als ihre reichen Bürger. Von diesen betätigten vor allen die Fugger in Augsburg ihren Kunstsinn in fürstlicher Weise. Aber an großen Aufträgen fehlte es auch den größten deutschen Meistern, fehlte es selbst Dürer. Einige, wie Holbein, der Maler, und Meit, der Bildhauer, fanden im Auslande Beschäftigung. Die daheim blieben, waren gezwungen, sich der Kleinkunst und den vervielfältigenden Künsten zuzuwenden, für die, da ihre Herstellungskosten sich verteilten, eher ein Absatz zu finden war; und gerade diesen Kunstzweigen, denen auch die häuslichen Lebensgewohnheiten des deutschen Volkes entgegenkamen, gerade dem Holzschnitt und dem Kupferstich, entsproß der Hauptruhm der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts. Ihre großen Meister, wie Dürer und Holbein, wurden und werden selbst im „lateinischen“ Ausland unmittelbar nach den bahnbrechenden Großmeistern Italiens genannt.

In der deutschen Kirchenbaukunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Hauptsitz das neuerblühte Bergland Obersachsens war, entfaltete sich, wie wir bereits gesehen haben, die Spätgotik zu einer vorwärts strebenden „deutschen Sondergotik“ (S. 155—157), deren neuzeitliches Raumgefühl sich namentlich in der Vereinheitlichung der querschifflosen Innenräume aussprach. In der Annenkirche zu Annaberg (Abb. 87, S. 157), die 1520 vollendet war, wird die Decke, deren Rippen „wie ein Geflecht von Weidenruten“ wirkten, „mit Beseitigung aller Erinnerungen an das Kreuzgewölbe möglichst als Einheit behandelt“ (Dehio). In der Wolfgangskirche zu Schneeberg (1506) fassen der flach in vier Sechseckseiten vorspringende Chorabschluß und das einheitliche Rippengeflecht der Decke alle drei Schiffe zusammen. In der schönräumigen Stadtkirche zu Pirna (1502—46) wird die Decke trotz ihres spätgotischen Rippennetzes vollends zu einem Tonnengewölbe mit Stichkappen.

Auch nach Böhmen wurde der erzgebirgische Kirchenbaustil verpflanzt. Jener Baumeister Wladislaws II., Benedikt Ried von Pfisting in Niederösterreich, der 1484—1502 den Wladislawschen Saal in der Prager Königsburg mit der berühmten „gewundenen“ Reihung seines Rippengewölbes schuf (S. 104), errichtete im Anschluß an die Annaberger Kirche, die er 1518

besucht hatte, seit 1520 auch die Nikolauskirche zu Laun und, jetzt Benesch von Laun genannt, seit 1522 die Stadtkirche zu Brüx, deren Netzgewölbe wieder in gewundener Reihung prangen.

Zu den spätgotischen Kirchen des Erzgebirgsstils gehören aber auch die Bauten des Kardinals Albrecht von Brandenburg in Halle: der Dom (seit 1520) und die Marktkirche (seit 1530), auf deren Bedeutung für die Entwickelung der sächsischen Renaissance Hildebrand hingewiesen hat. Im Dom zeigt das kleinere Südseitenportal von 1525 noch tastende Versuche, wogegen die Sakristeitür mit ihren lombardischen Kandelabersäulen und die Kanzel von 1526 schon verständnisvoll mit Renaissanceformen schalten.

Die „deutsche Renaissance", deren Verständnis wir den zusammenfassenden Darstellungen und Einzeluntersuchungen von Forschern wie Lübke, Dohme, von Bezold, Dehio, Hofmann, Baum und Alb. Brinckmann, den Aufnahmen und Veröffentlichungen von Ortwein und Scheffer, von Fritsch und anderen verdanken, entwickelt sich rascher in der weltlichen als in der kirchlichen Baukunst. Im Grundriß und Aufbau bewahren ihre Schöpfungen noch lange die überkommenen Gestaltungen mit all ihren malerischen Unregelmäßigkeiten, die zwar organisch aus der bedürfnismäßigen Aneinander- und Übereinanderreihung der Räume hervorwachsen, aber der baumathematischen Gesetzmäßigkeit, nicht immer zu ihren Ungunsten, noch entbehren. Die steilen, hohen Giebel, deren Schrägen oder Stufen mit immer reicherem Zierwerk gerändert werden, bestimmen noch den äußeren Eindruck nicht nur der Schmalseiten, die sie beherrschen, sondern oft auch der Langseiten, an denen manchmal mehrere Giebel, nebeneinander aufgepflanzt, den aus den Dachschrägen vorspringenden „Zwerchhäusern" vorgelegt werden. Neben den Bogenhallen, die die deutsche Kunstsprache als „Lauben" bezeichnet, spielen die vorspringenden Erker und Türme immer noch eine Hauptrolle in der Belebung der Außenflächen. Trotzige Ecktürme kennzeichnen im Übergang vom mittelalterlichen Burgbau zum neuzeitlichen Schloßbau noch oft den äußeren Rahmen der stattlichen, mit Binnenhöfen ausgestatteten fürstlichen Wohnbauten, deren Treppen während des ganzen 16. Jahrhunderts fast ausnahmslos noch Wendel- oder Spindelstiegen in Fassaden- oder Hoftürmen blieben. Die italienische Sitte, die Binnenhöfe mit Laubengängen zu umziehen, wurde schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland verpflanzt. Bildeten diese oft mehrstöckigen Laubengänge doch auch die einzige Verbindung der Zimmerfluchten zu einer Zeit, die innere Laufgänge noch nicht kannte. Die Bürgerhäuser aber behielten in Norddeutschland die Diele, die ihre Herkunft vom niedersächsischen Bauernhaus kennzeichnet, in Oberdeutschland, bei reicheren Bauten, den Hof, in dem wenigstens eine Laubenseite das Vorderhaus mit dem Hinterhaus zu verbinden pflegt. Zu Schöpfungen der deutschen Renaissance werden alle Bauten dieser Art trotz ihrer mitunterlaufenden Spitz- oder Vorhangbogen, Maßwerkfüllungen und gotischen Rippen zunächst durch ihre italienisch-antikisierenden Schmuckteile, durch die mit den symmetrisch gestalteten Blattranken, Vasen, Knäblein und Fabeltieren der oberitalienischen Frührenaissance, früh auch schon mit den Waffen- und Trophäen der altrömischen Zierkunst geschmückten Pilaster und Friese und durch die willkürlich behandelten griechisch-römischen Säulenordnungen, deren Träger nicht selten unten ausgebauchte „Baluster"- oder „Kandelabersäulen" (zu deutsch „Docken") sind. Die Spitzbogen werden in der Regel zu Rundbogen oder zu flachen Korbbogen. Zunächst an Türgestellen, Erkern, Treppentürmen, Giebeln und Hofhallen treten die neuen Zierformen, oft noch mit den alten vermischt, hervor; aber auch an mehrgeschossigen Pilaster- oder Halbsäulenfassaden fehlt es der deutschen Renaissance von Anfang an nicht. Auf vollen Schmuck ist alles abgesehen. Gerade in der eigenwilligen Unbekümmertheit, mit der die

deutsche Renaissance sich das Fremde aneignet, um es mit malerisch-nordischem Empfinden durchsetzt zu verwerten, liegt ein besonderer, völkisch und zeitlich bedingter Reiz, dem seine Schwächen nachzurechnen leichter ist, als sich ihm zu entziehen.

Hand in Hand mit der Entwickelung der neuzeitlichen Schmuckformen in den deutschen Renaissancebauten ging die Verbreitung der italienischen Formensprache durch die deutschen, zum Teil von den italienischen abhängigen Ornamentstiche und Kunstbücher, aus denen die Baumeister und Bildner seit dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vielfach ihre Kenntnis schöpften. Diese mehr oder weniger von bestimmten Kunstgegenständen losgelöste graphische deutsche Zierkunst des 16. Jahrhunderts ist zuerst von Lichtwark, später von Deri gründlich beleuchtet, dann von Alb. Brinckmann in ihrer tatsächlichen Verwendung untersucht worden. Zu den ältesten deutschen Kunstblättern dieser Art, die die übernommenen Motive oft selbständig erweitern, gehören die Blätter des Baumeisters und Bildners Peter Flötner (Flettner; gest. 1546), der, nachdem Reimers seine Holzschnitte und Zeichnungen, Domanig seine Schaumünzen, Leitschuh seine Plaketten, Konrad Lange sein Gesamtwerk zusammengestellt hatten, von Haupt nicht ohne Übertreibung in den Vordergrund der ganzen Entwickelung gerückt worden ist. Neben den seinen kommen vor allem die Holzschnitte Burgkmairs und Dürers in Betracht, der Meister, die auch als Maler am meisten zur Verbreitung der neuen Formensprache beitrugen. Schmückte Dürer doch schon im zweiten Holzschnitt seiner Apokalypse (S. 478) 1498 einige der großen Leuchter mit Renaissancemotiven. Erst im Holzschnitt der hl. Familie von 1504 aber gab Dürer der Baulichkeit wirkliche Renaissanceformen. Als eigentliche deutsche Ornamentstecher seien Barthel und Sebald Beham, Daniel Hopfer mit seinen Söhnen und der Westfale Aldegrever (S. 514) genannt, dessen Ornamentstichen nachweislich Verzierungen an Bau- und Bildwerken in Breslau und in Tübingen, in Halle und in Rotenburg entlehnt worden sind. Die einflußreichsten gedruckten Werke aber waren Vogtherrs Kunstbüchlein (1537), Flötners Maureskenbuch (1549) und Rivius' „Architektur" (1547) und „Deutscher Vitruvius", deren Abbildungen, zum Teil Röttingers einsichtigen Ausführungen entgegen, nach wie vor Flötner zugeschrieben werden.



Abb. 256. Rollwerk von einem Epitaph des Johannesfriedhofs in Nürnberg. Nach R. Dohme, „Geschichte der deutschen Baukunst".

Als selbständig nordische Zutat zur mehr oder weniger verdeutschten und verderberten Frührenaissanceornamentik entwickelte die deutsche Renaissancekunst seit 1540 gleich ihrer niederländischen Schwester das kraus und körperlich wirkende „Rollwerk" (Abb. 256), das sich zunächst in Zierschild- und Kartuschenumrahmungen als Einrollung der ganzen oder zerschnittenen Randflächen kundgibt, bald aber gerollte „Fahnen" oder „Zungen" hervorkehrt, die sich, wie die ganzen Rahmen, verdoppelt und durchbrochen, gegenseitig durchdringen. Seit 1550 mischen sich auch „Grottesken" (S. 248 u. 366, nach den römischen Grotten benannt) in diese

Randbildungen, während sich die echten neuen, völlig flächenhaften „Maresken" mit unendlich fortgesponnenen Band- und Blütenstengelverschlingungen in die Füllungen drängen. Wie sich dann seit 1580 die Mareske unter dem Vortritt der Niederlande in ein bandartig aufgelegtes Beschlagwerk mit Nagelknöpfen verwandelt, können wir erst später verfolgen.

Außer Dürer, an dessen erster italienischen Reise (1495) heute wohl niemand mehr zweifelt, war Peter Vischer der Jüngere (S. 123), waren wahrscheinlich auch Hans Burgkmair, Peter Flötner und Loy Hering, waren sicher noch andere bekannte deutsche Künstler von 1520 in Italien gewesen, und diese Maler und Bildhauer, die den schönen Süden mit eigenen Augen gesehen hatten, waren jedenfalls die ersten Vermittler zwischen der italienischen Frührenaissance und der deutschen Kunst. Der Augsburger Goldschmied Georg Seld hatte schon 1492 den Silberaltar der Reichen Kapelle zu München im Sinne der neuen Formensprache gestaltet; und in der Baukunst und Bildhauerei traten seit den neunziger, vereinzelt vielleicht schon seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts namentlich an Türeinfassungen und Grabsteinumrahmungen hier und da italienische Renaissancemotive hervor, die hier nicht aufgezählt werden können.



Abb. 257. Das ehemalige Portal des Georgentors in Dresden. Nach Photographie von F. u. O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

Der älteste Bau der „deutschen Renaissance" ist die Fuggerkapelle (1509—12) der Annenkirche zu Augsburg. Das kuppelige Kreuzgewölbe ist noch mit spätgotischen Rippen in „gewundener Reihung" besetzt. Die Marmorverkleidung der Wände aber, auf deren Bildwerke wir zurückkommen, prangen in schlichter venezianischer Frührenaissance. Wer den Bau entworfen und ausgeführt hat, wissen wir nicht. An der Ausstattung (bis 1518) war jedenfalls der Bildhauer Adolf Dauher, der älteste Bildhauer der deutschen Renaissance, vielleicht auch dessen Sohn Hans (S. 466) beteiligt. In den Fuggerschen Wappenreliefs sind, wie Alb. Brinckmann gezeigt hat, Motive aus Stichen Nicolettos von Modena verwertet. Den ersten Entwurf für einen kirchlichen Zentralbau im Sinne der Renaissance aber schuf Hans Hueber um 1519 für den Westbau der Neupfarrkirche zu Regensburg, deren basilikaler, mit Pilastergliederung versehener Ostbau nur zur Ausführung kam. Erhalten hat sich das Modell im Regensburger Rathaus. Der Westbau war sechsseitig mit halbrunden Innennischen gedacht. Zur Ausführung aber kam als einer der frühesten und frischesten Werke der deutschen Renaissance der Turm der

Kilianskirche zu Heilbronn, den Hans Schweiner 1529 vollendete. Die vierseitigen Untergeschosse sind noch halb gotisch empfunden; die achtseitigen, in starker Verjüngung zurückspringenden Obergeschosse aber ersetzen alle gotischen Überlieferungen durch selbstherrlich umgebildete Renaissanceformen, die schon barocke Empfindung atmen.

Einfache kirchliche Saalbauten mit Emporen sind, wie immer, die Schloßkapellen des neuen Stils. Michel Grohmanns Schloßkapelle zu Torgau (1544), die, von Luther selbst geweiht, die erste von Anfang an protestantische Kirche ist, wurde, da der Saal zwei Stockwerke durchmißt, auch mit zwei Emporen übereinander versehen. Fortgeschrittener ist die Kapelle des alten Schlosses zu Stuttgart, die Alberlin Tretsch nach 1553 ausführte. Eine Stellung für sich nimmt dann die Schloßkirche zu Schwerin ein, die 1560 von Johann Baptist Parr, Pahr oder Baar, wahrscheinlich einem Bruder des Welschen Jakob Baar (Jacopo Bavaro), den wir noch früher in Brieg finden (S. 458), errichtet wurde: eine Hallenkirche, deren Langhaus, wohl zum erstenmal in Deutschland, von antikisierenden, hier toskanischen Säulen getragen wird. Die Schmuckteile aus gebranntem Ton stammen aus der Lübecker Terrakotta-Werkstatt der Statius von Düren. Das italienisch wirkende Portal, das fertig von Dresden eingeführt worden, rührt vielleicht von demselben Gian Maria Padovano her, der, ein Schüler Jacopo Sansovinos in Venedig (S. 395), 1530 in Krakau auftauchte, 1536 Stellas Gehilfe am Belvederebau in Prag (S. 458) war, dann aber nach Dresden übersiedelte, wo er allem Anschein nach 1555 den klassischen, jetzt am Jüdenhof wieder aufgestellten Türbau der ehemaligen Dresdener Schloßkapelle schuf.



Abb. 258. Erker im Schloßhof von Schloß Hartenfels in Torgau. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

In völliger Ausbildung tritt die weltliche „deutsche Renaissance" uns namentlich im Schloßbau entgegen, in dem jetzt Sachsen die Führung übernahm. Nicht erhalten hat sich die durch Pilasterordnungen gegliederte Giebelfassade des seit 1530 von Hans Schickentanz erbauten Georgsflügels des Dresdener Schlosses. Versetzt erhalten hat sich nur das klar gegliederte und reich verzierte Georgentor dieses Baues (Abb. 257), über dessen kunstgeschichtliche Herkunft ein Vergleich mit der Porta della Rana am Dom zu Como keinen Zweifel läßt. Dann folgte der mächtige, von Konrad Krebs errichtete Ostflügel des Schlosses zu Torgau (1532 bis 1536; Schrift von Lewy), dessen Doppelfenster immer noch spätgotische Vorhangbogen (S. 156) zeigen, während die Renaissancezierkunst alle ihre Reize an den Brüstungen, Erkern und Turmhallen des Haupthofes (Abb. 258), besonders an dem großartigen, von Riesenfenstern erleuchteten, noch spätgotisch gewölbten Wendeltreppenvorbau zu entfalten sucht. Weniger mächtig, doch geschlossener tritt uns Kaspar Vogts „Neubau" des Dresdener

Schlosses (1547) entgegen, dessen Schaustück wieder der große Hof ist (Taf. 51). Der turmartige Mittelvorsprung ist in vier Geschossen mit offenen, von Säulen getragenen Bogenhallen, die Ecktürme, die die Wendeltreppen bergen, sind mit reichverzierten Frührenaissancepilastern geschmückt. Schlicht und vornehm aber entfaltete das nur in Abbildungen erhaltene, seit 1538 von Kaspar Theiß errichtete Berliner Schloß den gleichen Stil.

Kaum minder bedeutsam und einflußreich waren die süddeutschen Schlösser der Frühzeit des Stils, von denen die bischöfliche Residenz zu Freising an ihren 1519 von Stephan Rottaler gemeißelten Hoflaubenpfeilern jugendliche Renaissanceverzierungen zeigt, das Schloß Ottheinrichs zu Neuburg an der Donau 1530—38 die neuzeitlichen Elemente nicht eben glücklich mit den gotischen paarte, das Schloß zu Tübingen aber bei seinem Umbau von 1537 seinen spätgotischen Vorhangbogen und Gewölberippen namentlich in seinen Torbauten ausgeprägte, zum Teil Aldegreverschen Stichen entlehnte Renaissanceornamente an die Seite setzte.



Abb. 259. Das Tor des Piastenschlosses in Brieg. Nach Photographie.

Inzwischen waren aber in verschiedenen deutschen Städten, von Fürsten und Herren berufen, italienische Baumeister und Steinmetzen erschienen, die die Kunst ihres Vaterlandes eigenhändig in den nordischen Boden verpflanzten. Unter König Ferdinand I. waren schon seit 1534 italienische Baumeister in Prag tätig. Seit 1536 wurde hier nach dem Entwurf Paolo della Stellas auf der aussichtsreichen Höhe des Hradschin das königliche Lustschloß Belvedere errichtet, ein an allen vier Seiten von ionischen Rundbogenhallen umzogener Rechteckbau, der, in den reichen Einzelformen oft willkürlich genug, dem „gotischen Menschen“ den neuen Stil überzeugend und verführerisch vor Augen stellt. Gleichzeitig berief Herzog Ludwig X. 1537 aus Mantua eine Schar welscher Bauleute nach Landshut, die auch beim Bau des dortigen Residenzschlosses die Formensprache ihrer Heimat durchsetzten. Die Bogenhallen des Hofes werden von stämmigen toskanischen Säulen getragen. In den Schmuckformen des italienischen Saales (1541—42) sind Ornamentstiche Agostino Venezianos verwendet. Dann folgte (1544) das prachtvolle Piastenschloß zu Brieg (Abb. 259) in Schlesien, dessen Baumeister Jakob Baar oder Pahr, der Welsche (Jacopo Bavaro), von deutschen Arbeitern unterstützt, namentlich in der dreistöckigen Schauseite über der Torhalle ein wirkungsvolles Prachtstück oberitalienischer Pilasterarchitektur schuf. Zwei Hermengestalten sind der gestochenen Hermenfolge Agostino Venezianos von 1536 entlehnt. Noch reiner italienisch, wenngleich in der niederländischen Bauweise mit Backsteinfüllungen in Sandsteingliederungen, tritt Alessandro Pasqualinis Renaissance am Schlosse zu Jülich (seit 1549) auf, dessen Erdgeschoß ein Rustikagewand mit toskanischen Pilastern, dessen Obergeschoß ionische Pilaster trägt.

Im Übergang zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts feiert der deutsche Renaissance-



Taf. 51. Der Hof des Dresdener Schlosses.

Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.



Taf. 52. Der Hof des Heidelberger Schlosses.

Nach Photographie von E. von König in Heidelberg.

Schloßbau seine schönsten Triumphe, obgleich die Baukunst in Norddeutschland jetzt offensichtlich unter niederländischer Einwirkung steht, in Süddeutschland aber erneuten oberitalienischen Einflüssen unterliegt. Jedenfalls haben die prächtigsten deutschen Renaissancebauten sich nicht nur Italien, sondern auch dem stammverwandten Niederland gegenüber ihre Selbständigkeit durch aneignende Arbeit errungen.

An der Spitze der Schloßbauten dieser Zeit steht das Heidelberger Schloß, das, 1689 und 1693 von den Franzosen zerstört, noch als Ruine, von frischem Waldesgrün umrauscht, durch seine Verknüpfung von Bauten verschiedener Jahrhunderte einen einzigen malerisch-architektonischen Reiz ausübt. Zusammenfassend haben Oechelhäuser und Koch und Seitz es uns veranschaulicht. Der „Saalbau" Kurfürst Friedrichs II. (1544—46) und der Ottheinrichsbau des Kurfürsten Ottheinrich (1556—59), die in der Nordostecke des Gesamtbaues im rechten Winkel aneinandergrenzen (Taf. 52), gehören zu den Hauptschöpfungen der deutschen Renaissance. Der Saalbau, dessen Hauptsaal ganz mit Glasspiegeln bedeckt war, wirkt baulich besonders durch seine dem Hofe zugekehrten dreigeschossigen, von stämmigen Rundsäulen mit kraus antikischen Kapitellen getragenen Bogenhallen. Der Ottheinrichsbau aber entfaltet die vollste Renaissancepracht. Daß er nicht schon, wie Haupt und Kossmann meinten, unter Friedrich II., sondern, der Überlieferung entsprechend, erst unter Ottheinrich in Angriff genommen worden, haben Hofmann und Rott siegreich bewiesen. Daß sein Schöpfer der Oberbaumeister beider Fürsten seit 1547, Hans Engelhardt, gewesen, hat Rott allen früheren Vermutungen gegenüber geschickt verteidigt. Als Werkmeister werden Jakob Heider und Kaspar Fischer, als Bildhauer ein Meister Anthoni unbekannter Herkunft und der belgische Meister Alexander Colin (S. 524) genannt. Daß sich niederländische und italienische Erinnerungen in der außerordentlich reichen Hoffassade kreuzen, ist offensichtlich. Am meisten italienisch wirkt der einheitliche, wenngleich in der Abstufung seiner Höhenverhältnisse nicht völlig glückliche Aufbau der Hoffassade. Im übrigen ist das Italienisch der baulichen Schmuckformen durch die Übersetzungskunst des Niederländers Cornelis Floris (S. 524) und des Nürnbergers Peter Flötner (S. 455) hindurchgegangen. Bei alledem aber ist die prächtig gefüllte Schauwand aus der freien Gestaltung, Umwertung und Zusammenfügung verschiedener Elemente doch als selbständige Schöpfung deutscher Renaissance hervorgewachsen. Standbilder in Muschelnischen teilen sich mit Giebelfenstern, reichverzierten Pilastern und Halbsäulen in die Gliederung der Fläche. Die schlanken ionischen Pilaster des unteren Geschosses sind in Rustikamäntel gehüllt, die korinthischen Pilaster des Mittelgeschosses reich mit Grottesken bedeckt. Im oberen Geschoß treten glatte korinthische Halbsäulen an ihre Stelle. Die späteren Doppelgiebel haben sich nicht erhalten. Das mächtige Atlantenportal wird bereits von jenen Rollwerkmotiven bekrönt, die etwas später in noch ausgeprägterer Gestalt am Schloßportal in Tübingen wiederkehren. Das Hofarkadenmotiv des Heidelberger „Saalbaues" verleiht, mannigfaltig abgewandelt, auch anderen gleichzeitigen Fürstenschlössern Süddeutschlands ihren Hauptreiz. Dreigeschossig, mit flachen Korbhenkelbogen über gedrungenen, gefurchten korinthischen Säulen erscheinen die Hoflauben im alten Schlosse Herzog Christophs zu Stuttgart (1553), der Hauptschöpfung des Baumeisters Alberlin Tretsch; zweigeschossig über glattem Erdgeschoß, mit reichen Pilasterarabesken geschmückt, an der mächtigen, vom Markgrafen Georg Friedrich seit 1555 durch Kaspar Fischer errichteten Plassenburg bei Kulmbach; dreigeschossig von deutscher Wucht und Schwere im Marstallgebäude Herzog Albrechts (seit 1563), der jetzigen Münze, in München.

In Norddeutschland entfaltete der Schloßbau jetzt namentlich in Mecklenburg unter den

kunstsinnigen Herzögen Johann Albrecht und Ulrich eigenartige Reize. Das ehemalige Schweriner Schloß, dessen wenige erhaltenen Bauteile aus der Zeit bald nach 1550 „Motive der venezianischen Frührenaissance in Backstein übertragen" (Dehio), rühren wohl von demselben Johann Baptist Baar, Pahr oder Parr her, dessen Schloßkirche wir bereits kennen (S. 457). Von ihm oder seinem Bruder Franciscus stammt aber auch das wohlerhaltene Schloß Herzog Ulrichs zu Güstrow (seit 1558), das Muster eines neuzeitlichen Backsteinbaues mit bruchsteinartiger Stuckverkleidung, dessen massige Gliederung nur durch Vor- und Rücksprünge, Ecktürme und Friesbänder bewirkt wird. Das Muster eines unverputzten, mit Terrakotten verbrämten Ziegelbaues hingegen ist Herzog Albrechts von Sarre beschriebener Fürstenhof in Wismar (1555), dessen auch an anderen Orten benutzte Terrakotten aus der Fabrik der Statius von Düren in Lübeck, hier besonders feinfühlig zur Hebung des Gesamteindrucks verwandt sind.



Abb. 260. Treppe am Rathaus in Görlitz. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Nur zögernd folgten die „großen Bürgerbauten" Deutschlands, die Langewiesche zusammengestellt hat, folgten namentlich die Rathäuser und Kaufhäuser, dem Beispiel der Schloßbauten in der Annahme der südlichen Formensprache. Dem deutschen Rathausbau hat Grisebach eine besondere Schrift gewidmet. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts halten die meisten Rat- und Kaufhäuser in Deutschland noch an den spätgotischen Formen fest. Der Spitzbogen ist freilich schon selten, häufiger sind noch der flache Korbbogen und der Vorhangbogen (S. 156), der sich z. B. 1525 am Kaufhaus zu Freiburg i. Br., 1526 am „Brusttuch" in Goslar, 1550 an dem von der Renaissance fast noch unberührten Rathaus zu Einbeck einstellt. Prächtig wirkt das Rathaus zu Saalfeld (1526—37) mit seinem Achteckturm, seinen Erkern und seinen Zwerchhäusern in Übergangsformen. Das früheste deutsche Rathaus, das in reichen Frührenaissanceformen prangt, ist das Rathaus zu Görlitz (1534—37), das eine Schöpfung des Stadtbaumeisters Wendel Roßkopf zu sein scheint. Am reizvollsten ist der Winkel am Rathausturm mit der köstlichen, leicht gewundenen Freitreppe, der fein verzierten Verkündigungskanzel und der geschmackvollen Kandelabersäule am Treppengeländer (Abb. 260). Im Elsaß wirkt das schöne Rathaus zu Ensisheim (1535—47) trotz seiner renaissancemäßigen Gliederung mit seinen Spitzbogenhallen im offenen Erdgeschoß noch spätgotisch, wogegen das Rathaus zu Mülhausen von 1552 ein Hauptbeispiel der oberdeutschen Fassadenmalerei bietet, die, nicht immer stilvoll, eine perspektivische Scheinarchitektur vor die wirkliche setzt. Im Herzen Deutschlands bauten Sittich Pfretschner und Paul Wiedemann seit 1556 unter der Oberleitung des Bürgermeisters Hieronymus Lotter, dem Wustmann eine Schrift gewidmet, das breitgelagerte Leipziger Rathaus, das mit seinem stattlichen Achteckturm, seiner langgestreckten dorischen Erdgeschoß-Bogenhalle und seinen hochgegiebelten, aus der Dachschräge vorspringenden

Zwerchhäusern einheitlich hingegossen erscheint. In Norddeutschland erfolgte von 1549 bis 1551 der Erweiterungsbau des Rathauses zu Köln, der später durch einen Anbau verdeckt wurde, während sein schöner, 1569 vom Meister Wilhelm Vernuiken (Wernicke?) errichtete Vorbau, eine zweistöckige offene Laubenhalle mit gotischem Rippengewölbe, aber klassisch-korinthischem, wenn auch nordisch empfundenem Säulengerüst zu den schönsten erhaltenen deutschen Schöpfungen im Renaissancestil gehört (Abb. 261). Zu Brieg führte jener Italiener Jakob Baar, der dem Piastenschloß dieser Stadt sein oberitalienisches Renaissancegewand angezogen (S. 458), nach 1569 noch das stattliche neue Rathaus, „einen ganz der deutschen Kunstüberlieferung angepaßten Gruppierungsbau von großem rhythmischen Reize“ (Dehio), aus. Das Lübecker Rathaus aber wurde 1570 durch einen Renaissancevorbau niederländischen Stils erneuert.

Im Inneren bergen die norddeutschen Rat- und Kaufhäuser oft reich getäfelte und geschnitzte Zimmer. Von der Mitte des Jahrhunderts an, der die schöne Täfelung mit den Domherrenwappen von 1544 im Kapitelsaal zu Münster angehört, läßt sich die Entwickelung von der Verwertung wirklichen Rahmenwerks bis zur Nachahmung eigentlicher Bauformen verfolgen. Erst dem Übergang zur Folgezeit aber gehören die Hauptschöpfungen dieser Art an, der „Friedenssaal“ in Münster, dessen spätgotische Wandtäfelung von 1530 erst 1577 im Renaissancestil erneuert wurde, Gerdt Suttmeiers Ratssaal zu Lüneburg (1568), dessen üppige Türen von der Hand des Bildschnitzers Albert von Soest (nach 1568) Behnke besprochen hat, und das berühmte Fredenhagensche Zimmer im Hause der Kaufmannschaft zu Lübeck, das Hans Drege seit 1573 mit reichem Holzschnitzwerk, Alabasterreliefs und Marmorwappen ausstattete.

Auch im bürgerlichen Wohnbau führen die Anfänge der deutschen Renaissance uns wieder nach Augsburg. Schon der Grundriß des Hauses, das Jakob Fugger sich hier 1512—13 baute, ist regelmäßiger im italienischen Sinne durchgebildet als der irgendeines anderen deutschen Hauses dieses Zeitraums, und die erhaltenen Höfe mit ihren schlichten Säulenbogenhallen im Erdgeschoß und ihrem Dockengeländer (S. 454) als geradlinigem oberen Abschluß sind trotz ihrer mißverstandenen Einzelheiten, die nicht auf einen italienischen Urheber schließen lassen, annehmbare Spiegelbilder oberitalienischer Renaissance. In Nürnberg meint man im Äußeren des Tucherhauses (1535—44), in dem sich romanische, gotische und antikische Bestandteile mischen, während sein Erdgeschoß noch eine gotische Halle birgt, französische Einflüsse zu erkennen. Baugewerbliche Renaissanceschöpfungen Peter Flötners (S. 455) sind der Erker, die Türeinfassung und einige Zimmerausstattungen des Tucherhauses, dessen unterer Saal bereits Doppelpilaster in der Täfelung verwertet, aber auch die feinen steinernen Tür- und Friesverzierungen, der Kamin und die Steintäfelung von 1534 im Hirschvogelhaus zu Nürnberg, dessen Trophäenpilaster ganz italienisch und doch selbständig wirken; und Flötners Namenszeichnung trägt auch der hübsche, völlig neuzeitlich verzierte dreiseitige Pfeileraufbau von 1526 über dem Marktbrunnen zu Mainz. In Freiburg wirkt der „Baseler Hof“ selbst in seinen älteren Teilen (1510—20) schon als Renaissancebau. Ein reizender Frührenaissance-Erker von 1540 winkt uns vom Welserhause in Augsburg. Völlig im neuen Stil aber wurde 1544 das Böckensteinsche Haus (jetzt Maximilianeum) in Augsburg errichtet.

Auch an Fachwerkbauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fehlt es in Süddeutschland nicht. Zu ihren Eigentümlichkeiten gehört das Vorkragen der oberen Stockwerke über die unteren, das in den hochragenden steilen Giebeln, von außen gesehen, manchmal fast beängstigend wirkt. Statt aller sei nur das Deutsche Haus von 1546 in Dinkelsbühl genannt, dessen Fachwerkziermuster als solche weder gotisch noch antikisch, sondern einfach geometrisch wirken,

während seine senkrechten Stützen mit Renaissanceornamentik, ja sogar mit Standbildnischen oder Karyatiden geschmückt sind. Zur Fassadenmalerei, die in den schwäbischen Städten beliebt war, wurden manchmal noch Italiener berufen. Einigermaßen erhalten haben sich Außenfresken des Bernardino Licinio (S. 418) von 1560 am Rehlingerhause in Augsburg. Die oberrheinische Art der Fassadenmalerei dagegen, an der auch Holbein sich in leider nicht erhaltenen Schöpfungen betätigte, kennzeichnet das Haus Zum weißen Adler in Stein am Rhein.



Abb. 261. Wilhelm Vernuikens Renaissancevorbau des Rathauses in Köln. Nach Photographie. (Zu S. 461.)

In dem bürgerlichen Wohnbau Norddeutschlands bleibt während der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Fachwerkbau, der konstruktivste aller deutschen Baustile, künstlerisch anziehender als der Steinbau. Seine Zierformen im Schnitzwerk der Ständer, der Schwellen, der vorspringenden Balkenköpfe und der Brüstungen entspringen der konstruktiven Bedeutung dieser Bauteile, wie das palmettenartige Fächer- oder Muschelmotiv, die Streben verdeckend, hier stets am Fuß der Ständer erscheint oder die Fensterbrüstungen füllt. Hildesheim, dessen Giebelfassaden manchmal nur geschnitztes und bemaltes Holzwerk nach außen kehren, und Braunschweig und Halberstadt, deren Häuser ihre Langseiten den Straßen zuwenden, sind am reichsten an künstlerisch wirksamen Bauten dieser Art. In Hildesheim ragt das noch gotisch gedachte, in einer Reihe streng verzierter Stockwerke mächtig vorkragende Knochenhaueramthaus von 1529 durch seine schlichte Kraft hervor. Mischformen zeigen hier die Häuser der vierziger Jahre, wie der „Neue Schaden" von 1541. Zu Pilastern und Architraven werden die Ständer und Schwellen erst am Hause Altenmarkt 18 von 1569, dessen Tür aber noch in Spitzbogen geschlossen ist. In Braunschweig ist die freistehende Stadtwage von 1534 ein klassischer Fachwerkbau. Die Entwickelung der Schmuckformen am Äußeren der bürgerlichen braunschweigischen Wohnhäuser hat Dehio mit Meier und Steinacker durch sechs

Stufen hindurch verfolgt. Spätgotische Treppenfriese mit reich, oft noch figürlich geschnitzten „Knaggen“ (Traghölzer) finden sich noch in Häusern von 1512 und 1523. Maßwerk und Laubwerk erscheinen in Häusern von 1517 bis 1542 als Leitmotive. Das Fächerornament, dem sich kleinere Renaissancemotive gesellen, herrscht seit 1536. Dann verringern sich die Vorkragungen, verkleinern sich die Knaggen, wird der figürliche Schmuck seltener, die Renaissanceformen treten deutlicher hervor: so z. B. an den Häusern von 1543 am Meinhardshof 11 und von 1552 in der Reichenstraße 6. Aber auch an Steinhäusern im Renaissancestil fehlt es schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Norddeutschland keineswegs. Als früheste Renaissancefassade Kölns, die freilich noch mit gotischem Zinnenkranz geschmückt ist, gilt die des Gasthofs am Heumarkt 20, die zwischen 1530 und 1540 entstanden ist. In Görlitz hat schon das Haus der Brüderstraße 8 von 1526, dessen Fenster von Pilastern eingefaßt sind, alle gotischen Gewohnheiten abgestreift. An der Grenze der Folgezeit aber steht hier das schöne Haus von 1570 in der Neißestraße 29, dessen dreigeschossige Schauseite ganz in korinthisierende, reich verzierte Frührenaissance-Pilaster und breite, mit biblischen Reliefs gefüllte Sockelfriesbänder aufgelöst ist. Erst nach 1570 entwickelt sich, rasch barocke Elemente aufnehmend und eigenartig verarbeitend, die norddeutsche Renaissance an den steinernen Bürgerhäusern von Städten wie Lemgo und Hameln, wie Braunschweig und Hannover, wie Bremen und Danzig, auf die wir später zurückkommen.

Bunt und kraus genug ist das Gesamtbild der deutschen Baukunst der ersten zwei Drittel des 16. Jahrhunderts. Aber ihre wohnlichen, verschiedenen Zwecken mit warmem Wirklichkeitssinn angepaßten Räume spiegeln auch manche Herzensbedürfnisse des deutschen Volkes wider, und selbst ihre Schmuckformen bleiben von frischem Eigenleben erfüllt, solange sie von der Antike, anstatt gefangengenommen, nur angeregt werden. Wir werden sehen, daß die deutsche Renaissance als solche noch die Schwelle des 17. Jahrhunderts überschreitet, dann jedoch rasch strenger klassischen oder barockeren Gepflogenheiten verfällt.

2. Die Bildnerei der deutschen Renaissance.

Die neue Richtung des neuen Jahrhunderts äußert sich nach 1500 in der deutschen Bildnerei einerseits in der Aufnahme „antikischer“ Renaissanceverzierungen in ihr Rahmen- und Beiwerk, anderseits in der freieren und volleren, geschmeidigeren und ruhigeren Durchbildung der dargestellten Menschenleiber und Gewänder, deren neuzeitliche Formen manchmal auch noch in unverfälscht gotischer Umrahmung erscheinen. Von den großen deutschen Bildhauern der Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert (S. 115—136), die wir, ihrer Hauptschaffenszeit und ihrer spätgotischen Grundempfindung entsprechend, zu den Meistern des 15. Jahrhunderts gestellt haben, hatte Veit Stoß, der erst 1533 starb, nur in seinem letzten Werke, dem Bamberger Altar (1520—23), den Versuch einer (niemals ausgeführten) renaissancemäßigen Umrahmung gemacht, hatte Tilman Riemenschneider, der bis 1531 lebte, auch nur einem seiner Spätwerke (S. 130—131) eine Renaissance-Einfassung gegeben, die wahrscheinlich nicht von ihm selbst herrührte, hatte Peter Vischer der Ältere aber, der 1529 starb, seine Gießhütte allerdings schon seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts der neuen Richtung geöffnet; aber es wird nach Stierlings Untersuchungen immer wahrscheinlicher, daß er selbst bis zuletzt Gotiker geblieben und die Einführung der Renaissancemotive seinen Söhnen überlassen, auf die wir zurückkommen (S. 469). Nach diesen großen „Gotikern“ ging es in Deutschland nicht nur mit den großen künstlerischen Persönlichkeiten der Holz-, Stein- und Erzbildnerei, sondern auch mit den Bestellungen großer Bildwerke rasch zur Neige. Der Kampf

der Bekenntnisse wirkte gerade auf diesem Gebiete einschüchternd. Lebensgroße Bildwerke wurden fast nur noch an öffentlich aufgestellten Kreuzigungsgruppen und an Grabdenkmälern angebracht, die zu Hunderten entstanden. Die Reliefbildner schöpften ihre Darstellungen vielfach aus den Holzschnitten, Stichen und Zeichnungen der großen Maler, die jetzt die Führung hatten. Namhafte Bildner finden wir hauptsächlich auf dem Gebiete der Kleinkunst. Die Denkmünzen- und Plakettenkunst, die Deutschland im 15. Jahrhundert noch fremd war, entwickelt sich hier jetzt, wenn auch im Anschluß an italienische Vorbilder, in eigenen Bahnen. Neudörfer und Hochstetten verdanken wir alte Mitteilungen zur Geschichte der deutschen Renaissancebildnerei, Lübcke und Bode ihre immer noch besten zusammenfassenden Darstellungen. An den neueren Einzeluntersuchungen aber haben sich namentlich Forscher wie Vöge, Baum, Demmler, Habich, Domanig, Wiegand, Al. Mayer, Stierling, Kautzsch, Marie Schütte, Mader, Hartlaub und Rauch beteiligt.



Abb. 262. Das Grabbild Bertholds von Henneberg im Dom zu Mainz. Nach Photographie von Kro·t in Mainz.

Der Kampf der Spätgotik gegen die anstürmende Renaissance läßt sich in der Bildhauerei zunächst im Südwesten des deutschen Sprachgebietes verfolgen. Als ältester deutscher Renaissancebildhauer tritt uns hier **Hans Backofen** von Sulzbach entgegen, der hauptsächlich in Mainz wirkte, wo er 1519 starb. Backofen, den gleichzeitig Dehio und Kautzsch der Vergessenheit entrissen haben, gehört zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern der großen Zeit. Wie Hans von Heilbronn (S. 104) vielleicht in Würzburg unter Riemenschneider gebildet, geht er in der plastischen Gestaltung der Körper unter den Gewändern, in der kraftvollen Rundung der Formen und in der Erfassung der geistigen Besonderheit der dargestellten Persönlichkeiten rasch über diesen hinaus. Von seinen drei großartigen erzbischöflichen Plattendenkmälern im Mainzer Dom zeigt schon das des Berthold von Henneberg (um 1505), trotz seiner durchaus spätgotischen Umrahmung (Abb. 262) unten als Wappenhalter die nackten Putti Italiens, während das des

Uriel von Gemmingen (um 1516), „das originellste und künstlerisch stärkste" (Dehio) deutsche Denkmal dieser Zeit, das den Verstorbenen leidenschaftlich und doch groß und ruhig am Fuße des Kreuzes knieend darstellt, schon ganz von Renaissanceelementen erfüllt ist, die sich mit der spätgotischen Gesamthaltung zu einem eigenartigen Neuen verbinden. Großartig wie diese Grabdenkmäler sind auch die großen, noch bemalt gewesenen steinernen Kreuzigungsgruppen, die Backofen geschaffen hat; im wesentlichen eigenhändig ist die 1509 von Jakob Heller gestiftete, halb spätgotisch, halb barock dreinblickende Gruppe mit vier überlebensgroßen Figuren unter den Kreuzen am Domhof zu Frankfurt a. M.; teilweise eigenhändig aber sind die Gruppen von 1510 auf dem Peterskirchhof zu Frankfurt und von 1520 bei der Ignazkirche zu Mainz.

Noch freier und reifer, aber nicht frischer und männlicher als Backofen in Mainz, bewegte Konrad Meit (Meyt) von Worms sich in der neuen Richtung. Seine Wirksamkeit haben Bode und Vöge geschildert. Meit, der anscheinend an Nikolaus von Leiden, aber doch wohl auch an Backofen anknüpfte, gehört zu den wenigen deutschen Künstlern seiner Zeit, die die deutsche Kunst ins Ausland getragen haben. Seine bezeichnete Alabasterstatuette einer nackten Judith im Münchener Nationalmuseum ist eine fleischige, rücksichtslos natürliche Frauengestalt mit aufgebundenen Zöpfen. Ihr gleichen die kecken Buchsbaumstatuetten Adams und Evas im Gothaer Museum und im Österreichischen Museum zu Wien sowie eine Reihe vortrefflicher Büsten, von denen die sprechende, jugendlich-männliche Büste des Kaiser-Friedrich-Museums hervorgehoben sei. Meits große Hauptwerke im Ausland aber sind seine doppelt, tot und lebend, dargestellten Grabfiguren des Herzogs Philibert von Savoyen und seiner Gattin Margareta von Österreich (Abb. 263) in Saint Nicolas de Tolentin zu Brou in Frankreich (1526—32). Dazu das Liegebild der Margareta von Bourbon, der Mutter des Herzogs, und die reizenden, schwellendes Leben atmenden Flügelknäblein, die jene oberen, lebend gedachten Liegebilder umspielen. Meit ist weder für die Gesamtentwürfe, noch für die gotische Architektur verantwortlich. Aber die fünf Liegebilder, die, teils in Alabaster, teils in Marmor ausgeführt, von frischester und feinster Durchbildung sind, und jene anmutigen Putten sind im wesentlichen sein Eigentum. Weicheres, Frischeres — und Italienischeres als diese Flügelknäblein hat die deutsche Kunst überhaupt nicht geschaffen.



Abb. 263. Von Konrad Meits Alabasterstatue der Margareta von Österreich in Brou. Nach Vöge im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XXIX, 1908.

Der Übergang von der Spätgotik ohne Vermittelung der Renaissance zu einem eigenartigen, durch überbauschige Gewänder und übertriebene Bewegung gekennzeichneten deutschen Frühbarock aber spricht sich am deutlichsten in dem vielgenannten Hochaltar des Münsters zu Breisach aus, der früher richtig 1526 bezeichnet war. Im Mittelschrein, dessen spätgotischer Aufsatz „höher als die Kirche" ist, erscheint die Krönung Mariä, in jedem der Flügel stehen zwei Heilige, in der Staffel sind die Brustbilder der drei Evangelisten angebracht. Alles ist mehr äußerlich als innerlich bewegt; alles strahlte ursprünglich in reicher Farbenpracht und Vergoldung. Der Meister zeichnet sich H. L. Diese Buchstaben durch einen überlieferten

Bildhauernamen zu ergänzen, ist bisher nicht geglückt. Immerhin hat Demmler wahrscheinlich gemacht, daß der oberdeutsche Stecher H. L., dessen 24 Blätter Loßnitzer zusammengestellt hat, das Werk geschaffen habe. Für Hans Leinberger (S. 467), dem Loßnitzer die Stiche zuschrieb, sind diese aber allzu bewegt und zu absichtlich auf „wuchernde Linien" eingestellt.

Der Hauptsitz der neuen Entwickelung in Schwaben war auch in bezug auf die Bildnerei die blühende Reichsstadt Augsburg. An der Spitze der Renaissanceschöpfungen steht hier der Bildschmuck (1510—12) der Fuggerkapelle in der Annenkirche. Robert Vischer hat nachgewiesen, daß kein Geringerer als Dürer die Vorlagen zu den beiden großen Marmorreliefs der Philisterschlacht und der Auferstehung mit den im Todesschlafe ruhenden Gestalten der Fugger in ihren Sockelfeldern gezeichnet hat. Allgemein aber galt der um 1460 in Ulm geborene, 1523/24 gestorbene Bildhauer Adolf Dauher (auch Daucher oder Dauer) für den ausführenden Künstler, bis Wiegand dies bestritt und Mader ihre Ausführung (wohl mit Unrecht) auf Loy Hering (s. unten) zurückführte. Sicher von Adolf Dauher rühren die kräftigen, herb und sicher in Holz geschnitzten alttestamentlichen Halbfiguren mit den Zügen der Fugger vom Chorgestühl der Kapelle her (Abb. 264), von denen jetzt fünfzehn dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gehören, eine die Figdorsche Sammlung in Wien schmückt; und ein sicheres Werk Adolf Dauhers ist auch der steinerne Renaissancealtar (1518—22) mit der nicht eben im Gesamtaufbau, doch aber in den Einzelgestalten plastisch empfundenen Sippe Christi in der Stadtkirche zu Annaberg. Seinem künstlerischen Stil nach gehört er zur Gefolgschaft Syrlins (S. 107), schloß sich in Augsburg aber äußerlich der Renaissancebewegung an. Sein Sohn Hans Dauher (um 1485—1538), dem Bode, Habich und Demmler nachgegangen, war schon in den Renaissanceformen aufgewachsen, die er, namentlich im Flachrelief, leicht und anmutig handhabte. Hans Dauher hat seine Arbeiten großenteils mit seinem Namen und der Jahreszahl bezeichnet. Seine Reliefdarstellungen gehen oft auf Blätter von Schongauer, Burgkmair oder Dürer zurück. Ihm eigen ist eine gewisse Frische der Auffassung und eine eindringliche Tüchtigkeit der Ausführung. Als sein Hauptwerk gilt sein Altar (um 1527) in Berlin, dessen Mittelrelief die Auferstehung nach einem Stich Schongauers (Bartsch 20) darstellt. Von seinen freien Steinreliefs besitzt Berlin den scherzhaften Wettkampf zwischen Dürer und Spengler (1522), Sigmaringen die Madonna mit vielen Engeln (1520) nach Dürers Holzschnitt von 1518. Am reichsten aber ist er im Wiener Hofmuseum vertreten, das unter anderen sein Parisurteil (1522) und seinen Kaiser Karl V. zu Pferde (1522) besitzt. Ein Schüler jenes schon 1508 oder 1509 gestorbenen Hans Beirlin (Bäuerlein) aber, in dessen Zollerndenkmal im Dom zu Augsburg (S. 105) wir das Licht der Neuzeit dämmern sahen, war der Schwabe Loy Hering aus Kaufbeuren (gest. um 1554), dessen Eltzsche Grabtafel von 1519 in der Pfarrkirche zu Boppard ihr Relief dem Dürerschen Holzschnitt der Dreieinigkeit entlehnt. Hering steht ganz auf dem Boden einer verstandesmäßig klar und ruhig aufgefaßten Renaissance. In Neuburg scheint er an der Ausschmückung des Schlosses (S. 458) beteiligt



Abb. 264. Judith. Holzbüste von Adolf Dauher vom ehemaligen Chorstuhl der Fugger-Kapelle in Augsburg. Nach O. Wiegand, „Adolf Dauher", Straßburg 1903.

gewesen zu sein; seine tüchtige Büste des Herzogs Ottheinrich hat sich im Louvre erhalten. Die Hauptstätte seiner Wirksamkeit aber war die alte Bischofsstadt Eichstätt; und hier und in anderen fränkischen Städten befinden sich die meisten Grabtafeln seiner Hand, die großenteils mit Reliefs nach „Visierungen" anderer Meister, jedoch mit selbsterschauten Bildnissen und einer unmittelbar übernommenen oberitalienischen Renaissanceornamentik ausgestattet sind. Zu seinen Hauptwerken im Dom zu Eichstätt gehören das lebensgroße, in reinen, weichen, aber etwas leeren Formen gehaltene Sitzbild des hl. Willibald (1514; Abb. 265), das großzügige, etwas kalte Steinbild des Gekreuzigten (um 1517) und das Grabmal des Gabriel von Eyb (1520) mit dem Standbild des Bischofs in einer Muschelnische.


Abb. 265. Loy Herings Denkmal des hl. Willibald im Dom zu Eichstätt. Nach Dehio und v. Bezold, „Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst".

Der bayerischen Bildhauer dieser Zeit haben namentlich Riehl, Lüthgen, von Weegmann und Halm sich angenommen. Wolfgang Leb erscheint in seinem großzügigen, aus Salzburger Marmor gemeißelten Stifterhochgrab von 1509 in Attel noch völlig als Gotiker. Jörg Gartner erstrebt in seinen Grabplatten von 1519 in der Spitalkirche zu Burghausen wenigstens eine flüssigere Haltung der Dargestellten. In die Verzierungen seines Wappengrabsteins des 1519 verstorbenen Jörg Prenczl in Sankt Severin zu Passau aber mischen sich schon Renaissancemotive ein. Der Kampf zwischen der Gotik und der Renaissance kommt dann vor allem noch in Hans Leinberger von Landshut zum Austrag, der einige seiner Werke mit verbundenem H und L bezeichnet hat. Leinberger, an dessen Wiederentdeckung namentlich Habich beteiligt ist, war ein ernster, kraftvoller Meister, der den bauschigen Überschwang der spätgotischen Kunst keineswegs völlig abstreift, aber durch Selbstzucht zu bändigen sucht. Als Steinbildwerk seiner Hand ist die Rorer-Denktafel an der Martinskirche zu Landshut mit ihrem Hochrelief der Marienkrönung (1524) beglaubigt, deren Einfassungspilaster mit vollem Renaissancezierwerk versehen sind. Hauptsächlich ist Leinberger aber offenbar Holzschnitzer gewesen. Sein Hauptwerk, der Hochaltar des Münsters zu Moosburg (um 1520), ist in seinem Aufbau noch spätgotisch, in den straffen, klaren, dramatisch lebendigen Darstellungen seiner vier leider schmählich übermalten Reliefs aus dem Leben des hl. Castulus aber, die auch in Renaissanceformen umrahmt sind, von durchaus neuzeitlicher Vereinheitlichung der Handlungen. Seine ganze Kraft entfaltet er auch in den Buchsbaumreliefs der Kreuzigung im Münchener Nationalmuseum (Abb. 266) und der Beweinung Christi in Berlin, in deren Tiefenwirkung sich die bayerische Vorliebe für landschaftliche Gründe (S. 139) ausspricht. Nur als Steinbildhauer, aber als einer der tüchtigsten bayerischen Bildner der deutschen Frührenaissance tritt uns seit Halms Untersuchungen dann noch Stephan Rottaler entgegen, dessen bekannte Schöpfungen von 1513 bis 1527 reichen. Die Jahreszahl 1513 und die Anfangsbuchstaben S. R. zeigt

im Dom zu Freising der schöne Gedächtnisaltar des Domherrn Gaspar Marolt, dessen Darstellungen in renaissancemäßigem Zierwerk Dürersche Holzschnitte verwerten, in der Jodokuskirche zu Landshut aber der lebensvolle rotmarmorne Grabstein des Peter von Altenhaus, dessen Umrahmung alle gotischen Erinnerungen überwunden hat.

In den benachbarten österreichischen Ländern die Weiterentwickelung der Altarschnitzerei in der Pacher-Schule Tirols (S. 113) und in der von einigen Forschern zu weit gedehnten Schule von Salzburg zu verfolgen, müssen wir uns versagen. Auch die Steinbildnerei Österreichs in diesem Zeitraum können wir nur streifen. Die Bildhauer Michael Dichter (S. 112), der 1513 Nikolaus von Leidens Grabmal Friedrichs III. im Stephansdom zu Wien vollendete, und der 1511—12 als Dombaumeister genannte Anton Pilgram aus Brünn, dem das lebensvolle Brustbild des Meisters an der Orgelbühne des Stephansdomes zugeschrieben wird, sind keine greifbaren Künstlergestalten. Daß aber seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts auch in der Kaiserstadt an der Donau die Renaissance in die Steinmetzenkunst einzog, zeigen Gedächtnistafeln wie die des Geschichtschreibers Cuspinian (gest. 1529) und des Kirchenmeisters Straub von 1540 im Stephansdom. Tirol aber besitzt immerhin die Hauptschöpfung der deutschen Renaissancebildnerei nach Vischers Sebaldusgrab (S. 126), das Denkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen Geschichte Schönherr ausführlich erzählt hat. Der ursprüngliche Erfinder war Konrad Peutinger, der gelehrte Stadtschreiber von Augsburg. Den reich mit 24 Reliefs aus dem Leben Maximilians geschmückten Sarg, auf dessen Deckel die Erzfigur des Kaisers kniet, während an seinen Ecken die bewegten Erzbilder der Tugenden sitzen, umstehen im Geviert 28 (statt der geplanten 40) lebensgroße Erzstandbilder der Vorfahren des Kaisers, von denen die beiden schönsten (S. 127) aus der Werkstatt Peter Vischers stammen, wenigstens eins (S. 118) neuerdings, nach Baldaß' Ausführungen, aber mit Unrecht auf einen Entwurf Veit Stoß' zurückgeführt wird. Die übrigen, die von Malern wie Gilg Sesselschreiber, Christoph Amberger und Jörg Kolderer, der 1540 starb, entworfen, von Gießern wie Stefan Godl, der 1534 starb, und Peter und Gregor Löffler gegossen worden, sind ungleich an Wert. Die Sesselschreiberschen sind bei derber, trockener Formengabe durch die sorgfältige Ausführung des Beiwerks an Kleidern und Rüstungen ausgezeichnet. Zu den formenreinsten gehören die von Kolderer gezeichneten, von Godl gegossenen Erzbilder des Erzherzogs Sigismund (1523; Abb. 267) und der Kaiserin Maria Blanca (1525). Zur Herstellung des Marmorsarkophags wurden 1561 die drei Brüder Abel aus Köln verpflichtet. Florian Abel (gest. 1565), der Hofmaler in Prag war, entwarf die dramatisch anschaulichen, im landschaftlich malerischen Massenstil vom Ende des Jahrhunderts gehaltenen Reliefs aus dem Leben des Kaisers, Bernhard Abel (gest. 1563) und Arnold Abel (gest. 1564) übernahmen die Marmorarbeit, brachten sie aber nicht zustande, sondern übertrugen sie 1562 Alexander Colin aus Mecheln (1527 oder 1529—1612), der zuerst 1558 beim Bau des Heidelberger Schlosses in Deutschland erscheint (S. 459). Den Marmorsarkophag des Maximiliandenkmals vollendete Colin mit technischer Meisterschaft, wenn auch schon in verallgemeinerter Formensprache. Auch modellierte er jene vier Ecktugenden, die Hans Lendenstreich aus München 1570 goß, und die stattliche, sprechende Gestalt des betenden Kaisers, deren Guß 1582—84 von dem Italiener Ludovico de Duca ausgeführt wurde.

In den nördlichen Teilen Süddeutschlands blieb Franken, in Franken blieb Nürnberg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Hauptstätte, wie aller Künste, so auch der Bildnerkunst. Das Nürnberger Kunstleben beherrschte seit 1500 neben den genannten (S. 115 bis

130) älteren großen Bildhauern die ernste Riesengestalt Albrecht Dürers (1471—1528). Die Streitfrage, ob Dürer auch bildnerisch tätig gewesen, wird neuerdings dahin entschieden, daß ein berühmtes, von Halm besprochenes, oft wiederholtes Relief einer stehenden, vom Rücken gesehenen weiblichen Aktfigur, dessen Steinoriginal sich im Victoria und Albert-Museum zu London befindet, und drei Schaumünzen, die zwei männliche Bildnisse und einen weiblichen Kopf darstellen, in der Tat auf ihn zurückgehen. Friedländer denkt bei einer vortrefflichen, aus Buchs geschnitzten nackten weiblichen Figur in Berliner Privatbesitz sogar an Dürers eigene Hand. Sichereren Boden aber gewinnen wir, wenn wir zur Werkstatt Peter Vischers zurückkehren. Die drei großen ehernen Grabplatten, an denen seine Söhne Peter Vischer der Jüngere (1487—1528) und Hans Vischer (1488 bis nach 1549), wie urkundlich erwiesen, den Hauptanteil haben, haben wir schon kennengelernt (S. 127—128). Schlechthin als Renaissancemeister erscheint Peter Vischer der Jüngere z. B. in jener 1527 entstandenen Grabplatte Friedrichs des Weisen im Dom zu Wittenberg. Überhaupt wird Peter Vischer der Jüngere neuerdings, in Wiederanknüpfung an Seegers Ausführungen, namentlich von Stierling als der Hauptmeister der Nürnberger Renaissance angesehen; und sein Bruder Hans schloß sich ihm ebenbürtig an. Auf Peter Vischer des Jüngeren Anteil am Sebaldusgrab (S. 126—127) wollen wir nicht zurückkommen. Zu seinen frühesten eigenen Schöpfungen dürfte die 1510 vollendete schöne Bronzetafel des Kardinals Friedrich des Jagellonen im Dom zu Krakau gehören. Ein inschriftlich bezeichnetes Werk Hans Vischers aber ist die 1530 gegossene madonnenartige Gedenktafel der Margareta Riedinger in der Stiftskirche von Aschaffenburg; und sicher von Hans rührt auch das schon ziemlich glatte Grabmal des Bischofs Sigismund von 1540 im Dom zu Merseburg her. Zu den trefflichsten Arbeiten der deutschen Renaissance gehören die kleinen Bronzebildwerke der beiden Brüder. Voll inneren Lebens sind Peter Vischers des Jüngeren vier Plaketten, die Orpheus und Eurydike darstellen. Drei von ihnen, die dem Berliner Museum (Abb. 268), der Hamburger Kunsthalle und dem Stifte Sankt Paul in Kärnten gehören, zeigen Eurydike noch im Begriffe, ihrem zurückbleibenden Gatten zu folgen, die vierte, aus der Sammlung Dreyfus zu Paris, gibt sie bereits in einer Bewegung wieder, die ihre Rückkehr zum Hades vorbereitet. In rundem Bronzeguß folgen die beiden berühmten Tintenfässer, die eine nackte Frau mit einem Totenkopf zu ihren Füßen in sinnbildlich entgegengesetzter Auffassung darstellen, bei Mr. Fortnum in Stanmore und im Ashmolean Museum zu Oxford. Von der Hand Peter Vischers des Jüngeren rühren ferner drei Denkmünzen her, von denen die von 1507, die Hermann Vischer, seinen frühverstorbenen Bruder (S. 123 und 127), wiedergibt, die älteste aller deutschen Denkmünzen zu sein scheint. Als tüchtiger Zeichner von freier, weicher Formensprache tritt uns Peter Vischer d. J. in den



Abb. 266. Hans Leinbergers Holzrelief der Kreuzigung im Nationalmuseum zu München. Nach G. Habich im „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", I, 1906. (Zu S. 467.)

Zeichnungen seines Skizzenbuches im Louvre und in seiner sinnbildlichen Zeichnung im Goethe-Museum zu Weimar entgegen, die die früheste künstlerische Verherrlichung der Reformation ist. Endlich schreibt Seeger Peter Vischer dem Jüngeren noch die feine, schlanke stehende Holzgestalt der sinnend gen Himmel blickenden Madonna (Abb. 269) im Germanischen Museum zu, die, einerlei von wem geschaffen, zu den schönsten Renaissancebildwerken der Nürnberger Blütezeit gehört. Aber auch Hans Vischer erscheint in seinem durch einen Stich Barbaris (S. 285) eingegebenen kleinen Bogenschützen Apollo am Brunnen des Nürnberger Rathaushofs (1534), dem ein nackter Jüngling des Münchener Nationalmuseums entspricht, als fein empfindender Kleinmeister der Erzbildnerei.



Abb. 267. Erzstatue des Erzherzogs Sigismund vom Grabmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck. Nach Schönherr, im „Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen", 1890. (Zu S. 468.)

Kein geborener Nürnberger, nach Haupts Vermutung vielmehr Bodensee-Schweizer war jener vielseitige, viel gewanderte, 1546 gestorbene Peter Flötner (Flettner; S. 455), der sich um 1522 in Nürnberg niederließ, wo er am meisten zur Verbreitung der italienischen Renaissanceformen in selbständiger Erfassung und Weiterbildung beitrug. Als Bildner war er zunächst Bildschnitzer. Sein bezeichneter kleiner Buchs-Adam im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien ist kräftig realistisch empfunden. Sein lautenspielender Lindenholz-Putto in Berlin und sein Buchsbaumrelief tanzender nackter Knäblein im Germanischen Museum sind von italienischer Empfindung erfüllt. Sein berühmter, in Silber gefaßter Kokosnußpokal aus Holzschuherschem Besitze, jetzt im Germanischen Museum, zeigt auf dem Deckel realistische Bergmannsszenen, auf dem Bauche idealistische bacchische Vorgänge; sein Fuß stellt einen Weinstock mit ausgelassenen, zum Teil anstößigen Gruppen dar. Die reichste Tätigkeit aber entfaltete Flötner während des letzten Jahrzehnts seines Lebens auf dem Gebiete der Reliefbildnerei im kleinen. Seine kleinen figürlichen Reliefs aus Kalkstein, Speckstein oder Kelheimer Sandstein, die Leitschuher zusammengestellt hat, waren für die Vervielfältigung als Bronze- oder Bleitäfelchen bestimmt, die als Goldschmiedevorlagen gemeint waren und vielfach verwandt wurden. Zu seinen bekanntesten „Plaketten" dieser Art, deren mythologische, biblische, sinnbildliche, geschichtliche oder gar sittenbildliche Darstellungen merkwürdig landschaftlich aufgefaßt zu sein pflegen, gehören z. B. die neun Musen, die Verspottung Noahs durch seine Söhne, die Taufe Christi und die sieben Todsünden. Von seinen Schaumünzen, die sich an die Ludwig Krugs (S. 472) anschließen, seien die „Salvatormedaille" mit der Papstfigur und die Denkmünze von 1538 auf die Vollendung der reichgetürmten Nürnberger Stadtmauer hervorgehoben. Alles, was die Zeit bewegte, spiegelt sich in Flötners Kleinkunst anschaulich wider.

Von den eigentlichen Goldschmieden kann hier nur der Wiener Wenzel Jamnitzer (1508 bis 1588) genannt werden, der seit 1543 als Meister in Nürnberg lebte. Sein Tafelaufsatz von

1540 aus der Rothschildschen Sammlung, früher in Frankfurt, jetzt in Paris, der die Fülle der Welt, von der Erdgöttin getragen, darstellt, wirkt in der Haltung der Göttin und in der eingehenden Durchbildung aller Einzelheiten als ein Hauptwerk jener deutschen Art, die sofort von der Spätgotik zum Barock übergeht, hier aber freilich die gotische Formensprache völlig abgestreift hat.

Zur Schule Peter Vischers führt uns der Erzgießer Pankraz Labenwolf (1492 bis 1563) zurück, dessen schöne eherne Grabplatte des Wildensteiners von 1551 in der Stadtkirche zu Meßkirch den verstorbenen Geharnischten in völlig renaissancemäßiger Umrahmung zeigt, während sein berühmter Brunnen von 1557 in Nürnberg, der einen stämmigen Marktbauern in Erz mit zwei Gänsen unter den Armen wohlabgewogen hinstellt (Abb. 270), schon als frühes Beispiel der Verarbeitung lebenswahrer Gestalten aus dem Volksleben zu selbständigen öffentlichen Kunstwerken von durchaus neuzeitlichem Geiste erfüllt ist.



Abb. 268. Peter Vischers d. J. Orpheus und Eurydike. Bronzeplakette im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin. (Zu S. 469.)

Augsburg und Nürnberg waren übrigens auch die beiden Ausgangsstätten der deutschen Schaumünzenkunst dieser Tage, deren Vertreter, teils von den Goldschmiede-, teils von den Bildschnitzer-Werkstätten ausgegangen, die Modelle für ihre Denkmünzen in Stein oder in Buchsbaumholz vorzubilden pflegten. Die spärlich erhaltenen Modelle dieser Art und die zahlreich erhaltenen gegossenen Medaillen gehören zu den wichtigsten Denkmälern der deutschen Bildniskunst ihrer Zeit. Ihre Vorderseiten enthalten den Bildniskopf, der in den meisten Fällen streng im Profil, manchmal aber auch in der Vorderansicht, seltener in halber Wendung nach vorn gegeben wird; ihre Rückseiten enthalten öfter nur schlichte, etwa von einem Blätterkranz umgebene Inschriften als allegorische oder andere figürliche Darstellungen. Unsere Kenntnis dieses geschichtlich wie künstlerisch gleich wichtigen Kunstzweiges verdanken wir den neueren Forschungen von Kennern wie Erman, Habich und Domanig. Daß Meister wie Dürer, Peter Vischer der Jüngere, Hans Dauher und Peter Flötner sich in Nürnberg und in Augsburg dieser Kunst widmeten, haben wir schon gesehen. Die Denkmünzenmeister von Fach aber waren zumeist Wanderkünstler, die die Bestellungen auf

Bildnismünzen von Ort zu Ort führten. Ludwig Krug, der vielseitige Nürnberger Goldschmied, der 1532 starb, hat namentlich in den Jahren 1525 und 1526 eine Reihe vortrefflicher Schaumünzen geschaffen. Die Hauptmeister dieses Faches aber waren Hans Schwarz von Augsburg, der 1519 in Nürnberg auftauchte, und Friedrich Hagenauer von Straßburg, der seit 1527 vornehmlich in Augsburg arbeitete. Von Schwarz sind über 105 Schaumünzen bekannt, deren Bildnisse sich durch unmittelbare Erfassung der Persönlichkeiten und freie Einordnung in die Rundung auszeichnen. Von Hagenauer, der nicht nur in verschiedenen süddeutschen Städten, sondern zuletzt auch in Köln gearbeitet hat, sind 20 Holzmodelle und über 180 „Medaillen" erhalten, die überaus sauber in der Arbeit, in der Formensprache beruhigt, flächenhaft und geschmackvoll der Kreisfläche eingepaßt, also fortgeschrittener im Zeitstil sind als die Schwarzschen. Von seinen Modellen im Museum zu Braunschweig, im Nationalmuseum und im Münzkabinett zu München und im Münzkabinett zu Berlin sei das eines Patriziers in Braunschweig (Abb. 271) und das zur Melanchthon-Medaille von 1543 in Berlin hervorgehoben.



Abb. 269. Die betende Madonna. Holzschnitzstandbild im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. (Zu S. 470.)

Die norddeutsche Bildnerei der Renaissancezeit kann sich an Fülle und Vielseitigkeit nicht mit der süddeutschen messen, hat aber immerhin eine Reihe tüchtiger Schöpfungen aufzuweisen, die die neue Formensprache zumeist aus den Niederlanden empfangen hatten.

Die Weiterentwickelung der niederrheinischen Bildhauerschule (S. 80) zu Kalkar unter Heinrich Douwermann (S. 80), der 1510 zuerst, 1544 zuletzt genannt wird, seinem Sohne Johann Douwermann und deren Schüler Arnold von Tricht (Utrecht), der noch 1561 erwähnt wird, hat Beissel untersucht. Douwermanns Marienaltar in der Stiftskirche zu Kleve, den Jakob Dericks 1515 vollendete, ist seiner Gesamtanlage nach niederländisch-spätgotischer Art; von seinen Darstellungen ist das Dreikönigsrelief eine wörtliche Übersetzung des Holzschnitts in Dürers Marienleben. Auch Douwermanns Altar der sieben Schmerzen Mariä in der Nikolauskirche zu Kalkar (1522) zeigt trotz des prachtvollen Blattwerks seiner breiten Umrahmung noch üppige, barocke Spätgotik. Aber schon sein drittes Hauptwerk, der Marienaltar von 1536 im Dom zu Xanten, nimmt Renaissanceelemente auf; und sein Dreifaltigkeitsaltar von 1540 in der Nikolauskirche zu Kalkar greift vollends zur Renaissancesprache, die sich in der Umrahmung des Johannesaltars (Abb. 272) von 1543 von Arnold von Tricht (Utrecht) in derselben Kirche bereits in allen Tüfteleien ihrer Übersetzung ins Niederländische ergeht. Bildnerisch bedeutender als alle diese Werke Douwermanns sind die klar und frei angeordneten, ausdrucksreichen vier steinernen Hochreliefs aus der Leidensgeschichte (um 1525) im Dom zu Xanten, deren Meister unbekannt ist. Sie werden mit Recht als die klarste Schöpfung der niederrheinischen Steinplastik des 16. Jahrhunderts gerühmt.

In Westfalen spielt jetzt die Bildnerschule der Beldensnyder in Münster eine Hauptrolle.

Beldensnyder war nicht ihr Familienname, sondern, wie zuletzt Döhmann dargetan hat, ihre Berufsbezeichnung, die aber in der Bildhauerfamilie Brabender zu einem den Familiennamen schließlich ersetzenden Beinamen geworden ist. Unbedeutender war Johann Bunickmann, der 1544 starb. Sein Name ist nach Döhmann irrtümlich mit bedeutenden erhaltenen Bildwerken in Verbindung gebracht worden. Von den Brabenders kommen hauptsächlich Heinrich Brabender (um 1475—1538) und dessen Sohn Johann Brabender (um 1505 bis 1562) in Betracht. Als Heinrichs Hauptwerk dürfen wir die große ernste Steingruppe des Einzugs Christi in Jerusalem im Landesmuseum zu Münster ansehen. Als die Meisterschöpfung Johann Brabender-Beldensnyders aber erscheint der berühmte, reich mit Reliefschmuck ausgestattete Lettner von 1546 im Dom zu Hildesheim, der in der Pracht seiner oberitalienischen Renaissancekunst nur hier und da noch spätgotische Erinnerungen anklingen läßt. Nach Bremen und anderen norddeutschen Städten hat Hartlaub die Kunst der Münsterschen Beldensnyder zu verfolgen versucht. In Obersachsen steht jener Dauhersche Altar von 1522 in der Stadtkirche zu Annaberg (S. 466) am Eingang der bildnerischen Renaissance. Die obersächsischen Holzschnitzaltäre aber (S. 162), die ihrer Mehrzahl nach erst dem 16. Jahrhundert angehören, können wir hier um so weniger weiter verfolgen, als Flechsigs Untersuchung ihres Werdeganges noch nicht abgeschlossen ist. Nur ein niedersächsischer Meister, der sich wahrscheinlich an den kleinfigurigen niederländischen Holzschnitzaltären gebildet hat, die damals Norddeutschland (S. 12 und 168) überschwemmten, Hans Brüggemann von Walesrode, hebt sich als kernige, künstlerische Persönlichkeit hervor. Sach, Michelsen und Doebner haben ihn uns näher gebracht. Sein Hauptwerk ist der große Schnitzaltar (1515—21) im Dom zu Schleswig, dessen unbemalte Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi sich in ihrem krausen, spätgotischen Rahmenwerk nicht sowohl durch Formenreinheit der Einzelgestalten und Abrundung der Gruppen als durch dramatisch belebte Wiedergabe der dargestellten Geschehnisse und meisterhafte Handhabung des Schnitzmessers auszeichnen. Das neuzeitliche Gefühl spricht sich vor allem in der guten rhythmischen Feldergliederung des Aufbaues aus. Daß übrigens Brüggemanns Schleswiger Altar mit jenem Besigheimer Altar von 1520 (S. 105) die Farblosigkeit teilt, zeigt deutlich die gleiche Richtung, in der der Zeitstil sich im Norden wie im Süden bewegte.



Abb. 270. Das Gänsemännchen in Nürnberg. Bronzefigur des Pankraz Labenwolf. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. (Zu S. 471.)

3. Die deutsche Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die führende Kunst dieses Zeitraums war auch in Deutschland die Malerei, die gerade hier die „Griffelkunst“ der Zeichnung, des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Radierung

einschloß. Gerade in diesen zeichnerischen Werken entfaltete die deutsche Flächenkunst ihr ganzes Wollen und Können: ihren Ernst und ihren Humor, ihre Volkstümlichkeit und ihre Gelehrsamkeit, ihren eindringlichen Wirklichkeitssinn und ihre feurige Einbildungskraft, ihre innige Herzenswärme und ihre technische Tüchtigkeit. Gerade die Zeichner, Kupferstecher und Holzschneider erweiterten das herkömmliche Stoffgebiet nach der weltlichen Seite hin. In Zeichnungen und Wasserfarbenblättern erwachten die Landschaftsmalerei und das Stilleben zu selbständigem Dasein. In Kupferstichen und Radierungen wurde die heidnische Mythologie in romantischem Gewande verdeutscht. Im Holzschnitt, zu dem die großen Maler meist nur die Zeichnung auf den Stock lieferten, wurden neben mächtigen, tiefsinnigen und idyllischen religiösen Folgen vor allem sinnbildliche und sittenbildliche Zusammenstellungen aus dem Hof- und Volksleben vervielfältigt. In allen Zweigen der Griffelkunst vertieften sich aber auch die religiösen Darstellungen, die, wie Peltzer und Haupt dargetan haben, vielfach von der mittelalterlichen Mystik befruchtet wurden. Die Leidensgeschichte Christi erwies sich gerade in Zeichnungen, Holzschnitten und Stichen als ein Lieblingsgegenstand der deutschen Kunst. Die hundertfache Vervielfältigung der Blätter, die von Hand zu Hand, von Haus zu Haus wanderten, um zu zweien oder dreien im stillen Kämmerlein genossen zu werden, war gerade in Deutschland, dessen Witterungsverhältnisse und Lebensgewohnheiten einer öffentlichen Großkunst nicht förderlich waren, die Vorbedingung jeder ausgebreiteten Wirkung künstlerischer Arbeiten.



Abb. 271. Hagenauers Holzvorlage für seine Denkmünze eines Patriziers, im Museum zu Braunschweig. Nach Habich im „Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen", XXVIII, 1907. (Zu S. 472.)

Bei alledem spielten unter den Schöpfungen der wirklichen Malerei des 16. Jahrhunderts die Wandgemälde der Ratssäle, von denen sich leider nur wenig erhalten hat, auch in Deutschland eine größere Rolle, als ihre Reste erkennen lassen. Augenfälliger aber entfaltete sich in Augsburg, am Oberrhein und in der Schweiz die dekorative Fassadenmalerei, die die Schauseiten der Häuser, unbekümmert um deren eigene bauliche Gliederung, mit ihren von Einzelgestalten und geschichtlichen oder sinnbildlichen Darstellungen durchsetzten Scheinarchitekturen bedeckte. Die Augsburger Fassadenmalerei hat Buff besprochen. Leider haben sich nur unscheinbare Überbleibsel dieses ganzen, bedeutsamen Zweiges der deutschen Malerei erhalten.

Die deutsche Glasmalerei ging im Laufe des 16. Jahrhunderts ihrer Auflösung entgegen, brachte es im ersten Drittel des Jahrhunderts aber doch noch zu einer Reihe eigenartiger, dem neuen Zeitstil folgender Schöpfungen. Die alte Flachmalerei mit gefärbtem Hüttenglase hatte sich längst in perspektivische Pinselmalerei verwandelt. Die Gemäldefenster, deren Darstellungen hinter dem Stabwerk deren ganze Breite einnehmen, werden öfter wieder durch Figurenfenster abgelöst. In Nürnberg zeigt sich die Weiterentwickelung namentlich in den drei berühmten Fenstern der Sebalduskirche, die im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in der vielbeschäftigten Werkstatt des Glasmalers Veit Hirschvogel oder Hirsvogel des Älteren (1466—1525) ausgeführt wurden, dem Maximiliansfenster von 1514 mit den Gestalten Maximilians, Karls V. und ihrer Gemahlinnen, dem Pfinzingschen Fenster von 1515 mit Heiligengestalten und Stifterfiguren und dem Markgrafenfenster von 1515 nach Hans von Kulmbachs Zeichnungen. In seinem oberen Teile stellt dieses Maria und Johannes,

in seinem unteren Teile den Markgrafen Friedrich von Brandenburg mit den Seinen dar. Die farbigen Gestalten heben sich vom weißen Glasgrunde ab. Noch besser läßt die Entwickelung sich in Westdeutschland verfolgen, am besten, bis 1535, im Münster zu Freiburg, bis 1538 im Dom zu Metz. Im Freiburger Münster, in dem die Fenster der Cyriakuskapelle auf Hans Baldung (S. 507) zurückgeführt werden, gipfelt die Bewegung in den schönen, reich mit Renaissancearchitekturen ausgestatteten Glasgemälden der Kaiserkapelle, die Karl V. und Ferdinand knieend im Gebete zeigen. Aber auch die 36 Heiligen-, Stifter- und Wappenfenster des Hochchors, die Hans von Ropstein und Jakob Wechtlin von 1505 bis 1528 ausführten, und Hans von Ropsteins köstliche Glasgemälde der heiligen Sippe im Alexanderchörlein, deren mit Schwarzlot gerundete Gestalten sich farbig vom weißen Grunde abheben, zeigen das Ziel der Entwickelung. Im Dom zu Metz entfalten namentlich die großen Querhausfenster von 1521 bis 1527 und die späteren Chorfenster mit dem Künstlerzeichen V.-B. eine reiche Renaissanceornamentik. In Köln stehen die Fenster von 1528 bis 1530 in der Peterskirche im Zeichen des neuen Stils. Im Dom zu Xanten aber reiht sich den vier früheren Fenstern des nördlichen Seitenschiffs ein fünftes an, das schon in seinen hellen, durchsichtigen Farben die neue Zeit verkündet, während die vier südlichen Oberfenster mit ihren größeren Flächen ungefärbten Glases, von dem die farbigen Darstellungen sich abheben, vollends in der nüchternen neuzeitlichen Helligkeit strahlen.



Abb. 272. Arnolds von Tricht „Johannes der Evangelist“ vom Johannesaltar der Pfarrkirche zu Kalkar. Nach Dehio und G. v. Bezold, „Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst“. (Zu S. 472.)

Einen neuen Aufschwung nahm die Glasmalerei im 16. Jahrhundert nur noch im Dienste des Zimmerschmucks. Den weißen Fenstern wurden namentlich in der Schweiz verstellbare farbige Scheiben vorgesetzt, die auf lichtem Grunde unter spärlicher Verwendung farbigen Hüttenglases mit Familienwappen bemalt waren. Einige der größten südwestdeutschen Künstler des 16. Jahrhunderts, selbst Holbein, schufen Entwürfe für die Glasscheiben dieser Art.

Die Kleinmalerei des Buchschmucks dagegen sehen wir im 16. Jahrhundert selbst in Oberdeutschland, für das von der Gabelentz sie untersucht hat, zwar keineswegs aussterben, aber, aller Selbständigkeit bar, von der Nachahmung der großen Meister zehren. Selbst die bekanntesten Nürnberger Buchmaler dieser Zeit, Albrecht (gest. um 1547), Nikolaus (gest. 1560) und der jüngere Georg Glockendon (gest. 1553) standen völlig unter dem Einfluß Dürers. Der eigenartigste von ihnen, Jakob Elsner (gest. 1517), gehört noch mehr dem 15. als dem 16. Jahrhundert an. Die Bilder der Evangelien- und Epistelbände von 1505 und 1507 in der Universitätsbibliothek zu Jena, die Elsner für Friedrich den Weisen gemalt hatte, sind noch herber und altertümlicher als die seines berühmten Kreßschen Meßbuches von 1513 im Germanischen Museum. Einige andere Meister, die ihr Bestes als Handschriftenmaler gegeben haben, werden wir unter den Tafelmalern kennenlernen.

Die Hauptentwickelung der Pinselkunst vollzog sich jetzt gerade in Deutschland im engsten Zusammenhang mit den vervielfältigenden Künsten auf dem Gebiete der Tafelmalerei,

die, nach Janitschek, Glaser und Heidrich zusammenfassend behandelt haben. Den deutschen Holzschnitt und den deutschen Kupferstich dieses Zeitraums aber können wir aus der Geschichte der deutschen Tafelmalerei nicht loslösen.

Die markige Künstlergestalt Albrecht Dürers (1471—1528), des ernsten deutschen Meisters, der schon im 16. Jahrhundert in Deutschland und im Ausland als einer der Größten der Großen gefeiert wurde, erhebt sich gleich an der Schwelle des neuen Zeitalters. Als Nürnberger oder als Deutschen bezeichnete er selbst sich mit Stolz auf einigen seiner besten Schöpfungen; und ein wahrheitsliebender, tiefempfindender, aber auch ein herber, grübelnder Deutscher ist er trotz der starken Eindrücke, die er von italienischen Kunstwerken empfangen hatte, sein Leben lang geblieben. Seine ganze künstlerische Laufbahn war ein Werden und Wachsen, ein Ringen mit sich selbst, mit der Natur und mit der Schönheit, die er, nachdem ihm seine ersten Modellstudien und seine Nachzeichnungen des Nackten italienischer Stiche nicht genügt hatten, durch Messungen und Proportionsstudien zu erringen hoffte. Seine eigenen Schriften, von denen z. B. die „Unterweisung der Messung" schon zu seinen Lebzeiten, die „vier Bücher von menschlicher Proportion", die in viele Sprachen übersetzt worden, gleich nach seinem Tode gedruckt erschienen, sind zuletzt von Lange und Fuhse herausgegeben. Alle Schriften über Dürer bis 1903 aber hat Singer zusammengestellt. Den Dürerbüchern von Thausing, Springer und Zucker hat sich Wölfflins einseitiges, aber anregendes Buch, hat sich Scherers nützliches Abbildungswerk gesellt. Friedländer hat unser Wissen von Dürer noch 1914, Waldmann 1916 kurz zusammengestellt. Um unsere Kenntnis seiner Holzschnitte und Kupferstiche haben, nach Bartsch und Passavant, namentlich von Rettberg, Koehler und Dodgson sich bemüht. Um Dürers Zeichnungen haben Ephrussy und Lippmann unvergängliche Verdienste. Im übrigen haben sich an der neueren Dürerforschung nach Wickhoff, Thode, v. Zahn und Lange z. B. Beets, Braune, Bruck, Daniel Burckhardt, Dörnhöffer, Giehlow, Haendcke, Ludwig Justi, Meder, Pauli, v. Schubert-Soldern, v. Seidlitz, Suida, Warburg, Paul Weber, Weisbach und Winterberg beteiligt. Das Skizzenbuch der Dresdener Bibliothek, das 100 Zeichnungen Dürers aus den Jahren 1507—19, meistens zu seiner „Proportionslehre" und seiner „Unterweisung", enthält, hat Bruck herausgegeben; sein unvollendetes „Fechtbuch" von 1512 in der Wiener Hofbibliothek, das eine erstaunliche Fülle kräftig bewegter Männergestalten wiedergibt, hat Dörnhöffer veröffentlicht.

Dürers Öl- und Temperagemälde sind, abgesehen von dem Herkules des Germanischen Museums und der Lucrezia in München, nur Bildnisse oder religiöse Darstellungen. Seine ganze Vielseitigkeit spricht sich in den äußerlich kleinen, innerlich großen Blättern seiner Griffelkunst aus. Seinen mehr als 100 Kupferstichen und Ätzungen und über 150 Holzschnitten reihen sich als äußerst wertvolles Vermächtnis seines Geistes nicht minder zahlreiche, in den verschiedensten Sammlungen erhaltene Zeichnungen und Wasserfarbenblätter seiner Hand an, die uns oft überraschende Aufschlüsse über sein nahes Verhältnis zur Natur geben. In allen seinen Schöpfungen aber blieb er in allen Stilwandlungen er selbst. Das wuchtige, von innen heraus erfaßte Leben, das er jedem Strich, den er zeichnete, verlieh, keimt schon in dem Silberstift-Selbstbildnis (1484) des Dreizehnjährigen in der Albertina zu Wien und erfüllt noch die Federzeichnung der Verkündigung (1526) des Sechsundfünfzigjährigen in Chantilly. In seinen äußerlich manchmal noch etwas kraus, innerlich immer klar und kernig belebten Darstellungen tritt uns eine überlegene künstlerische Persönlichkeit von strenger Selbstzucht und unmittelbarer Überzeugungskraft entgegen.

Aus der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters in Nürnberg war Dürer 1486 als Lehrjunge zu Wolgemut (S. 151) gekommen. Seine Wanderjahre, die er 1490 antrat, verbrachte er großenteils am Oberrhein, wohin ihn die Schule Schongauers (S. 90) zog. In Kolmar, in Basel und in Straßburg ist er sicher gewesen, in Basel und Straßburg hat er auch wirklich gearbeitet. Die Vermutung Daniel Burckhardts, daß der junge Dürer 1493 und 1494 in Basel die Zeichnungen der Baseler Kunstsammlung für eine Terenz-Ausgabe und die Zeichnungen für die Holzschnitte des „Narrenschiffes" der Bergmannschen, des „Ritter von Thurn" der Furterschen Druckerei ausgeführt habe (S. 90—91), hat manches für sich und ist jedenfalls nicht bündig widerlegt worden. In Nürnberg verheiratete sich Dürer 1494. Seine erste Reise nach Venedig, die nicht mehr bezweifelt wird, unternahm er 1495, die zweite 1505—06, seine niederländische Reise erst 1520—21. Im übrigen arbeitete er fast ohne Unterbrechung, seit 1515 im Besitze eines Jahrgehalts von Kaiser Maximilian, in seiner Vaterstadt, zu deren Humanistenkreisen er in enge Beziehungen trat.



Abb. 273. Dürers Kupferstich „Der Spaziergang". Nach dem Original im Kupferstichkabinett zu Dresden. (Zu S. 478.)

Dürers eigentliche Jugendarbeiten fallen noch ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Wie viel geistvoller beseelt und fester im Strich als jenes Selbstbildnis von 1484 ist sein von Seidlitz entdecktes, packend gezeichnetes Selbstbildnis der Erlanger Universitätssammlung, das nicht vor 1490 entstanden sein wird! Welche Fortschritte gegenüber seinen frühesten sittenbildlichen Federzeichnungen, wie dem Ausritt von 1489 in der Bremer und den drei Landsknechten der Berliner Sammlung, zeigen seine ähnlichen Zeichnungen der neunziger Jahre, wie das reitende Paar in Berlin und der Reiter im Britischen Museum! Von seinen Zeichnungen nackter Gestalten nach italienischen Kupferstichen sind der Tod des Orpheus von 1494 in Hamburg, das Bacchanal und der Seekentaurenkampf nach Mantegna in der Albertina hervorzuheben. Als bahnbrechender Landschafter zeigt Dürer sich in seinen frühen, während seines ersten Alpenüberganges entstandenen Wasserfarbenblättern. Tiroler Ansichten wie die Venediger Klause im Louvre und die von Trient in Bremen, von Innsbruck in der Albertina sind in ihrer einheitlichen Auffassung des wiedergegebenen Landschaftsbildes Offenbarungen einer neuen Naturanschauung. Dürers spätere Landschaften sind wohl mit breiterem Pinsel gemalt, jedoch nicht einheitlicher aufgefaßt. Zu den frühen sittenbildlichen Zeichnungen Dürers aber gehört z. B. das eigenartig im Nackten schwelgende „Frauenbad" in Bremen, das doch noch keineswegs als räumliches Gesamtbild dem Leben entnommen ist.

Auch Dürers Kupferstiche aus diesem Jahrzehnt beherrschen bereits alle Stoffgebiete. Aber welche Steigerung in der Ruhe der Haltung und der Meisterschaft der Technik von der

noch schongauerisch empfundenen Madonna mit der Heuschrecke (Bartsch 44), der sich „der Gewalttätige" (B. 92) anschließt, bis zu der Madonna mit der Meerkatze (B. 42), zu deren Landschaft Dürer sein eigenes Aquarell mit dem Weiherhäuschen im Britischen Museum benutzte! Stiche wie „der Liebesantrag" (B. 93) und „der Spaziergang" (B. 94; Abb. 273) zeigen Dürer an der Spitze der deutschen Sittenschilderer. Sein Ringen um die Darstellung unbekleideter Weiblichkeit aber verrät sein Stich der vier nackten Frauen oder Hexen von 1497 (B. 75). Eine der Frauen ist Jacopo Barbaris (S. 285) Stich „Sieg und Ruhm" entlehnt. Überhaupt ist man von Ludwig Justis entgegengesetzten Ausführungen zu der Ansicht zurückgekehrt, daß Barbari Dürer beeinflußt habe, nicht dieser jenen. Dürer meinte, Barbari sei im Besitze geheimer Proportionsregeln, die er ihm vorenthalte; und dies veranlaßte ihn, sich selbst in jene Proportionsstudien zu vertiefen, die ihn nun nicht wieder losließen.

Am gewaltigsten ist Dürers Holzschnittwerk der neunziger Jahre. Zeigen Blätter wie sein Männerbad und seine Hasen-Madonna im Vergleich zu seinem Baseler Hieronymus von 1492 alle Fortschritte in der Körperlichkeit der Einzelgestalten und der farbigen Schwarz-Weiß-Wirkung, die Dürer nach seiner ersten italienischen Reise gemacht hatte, so tritt er uns in den 15 großen Holzschnitten der Offenbarung Johannis von 1498 vollends als Großmeister entgegen. Daß einzelne der Visionen auf überlieferte Fassungen, wie die der kölnischen Bibel von 1480, zurückgehen, zeigt die überlegene Wucht und Größe Dürers nur in um so hellerem Lichte. Wir wollen an diesen gewaltigen Blättern trotz ihrer deutschen Überfüllung, trotz der Härten und Ecken ihrer Formensprache, trotz einiger Unwahrscheinlichkeiten ihrer Erfindung nicht mäkeln lassen. Die Fülle der Phantasie, die sich in ihnen verkörpert, reißt uns mit fort in überirdische Welten. Ihre leidenschaftlich bewegte bildliche Gestaltung der Gesichte überzeugt und packt uns. Johannes, die sieben Leuchter erblickend, wie groß und feierlich! Die vier Schreckensreiter, die über das zermalmte Geschlecht der Sterblichen dahinstürmen, wie unwiderstehlich in ihrer Wucht! Die vier Engel, die die Winde aufhalten (Taf. 53), wie majestätisch und wie leibhaftig zugleich! Der Engelkampf, das Sonnenweib, die babylonische Buhlerin, das Tier mit den Lammhörnern, welche Fülle von Fleisch gewordener Einbildungskraft! Gleichzeitig arbeitete Dürer an den sieben ältesten Blättern seiner großen Holzschnittpassion. Welche Unmittelbarkeit in der seelischen Erfassung der tragischen Vorgänge! Welche Leidenschaft der dramatischen Erzählung bei aller spröden Herbheit der Formensprache! Seine großen Einzelholzschnitte dieser Zeit aber zeugen von der Mannigfaltigkeit der Wurzeln seiner Kunst. Sein Männerbad (B. 128), welch unmittelbarer Griff ins Volksleben seiner Zeit! Sein Kampf Simsons mit dem Löwen (B. 2), welch mächtige Auffassung alttestamentlichen Reckentums! Sein „Ritter und Landsknecht" (B. 131), welch stürmisch bewegter Ausschnitt aus dem Kriegsleben seiner Tage!

Dürers gleichzeitige Ölgemälde sind meistens Halbfiguren-Bildnisse in Dreiviertelansicht. Das Bildnis seines alten Vaters von 1490 in den Uffizien zeigt noch mühsam aneinandergefügte Einzelzüge; das von 1497 in München, obwohl nur Kopie, faßt die Persönlichkeit schon einheitlich zusammen. Malerisch wirken Dürers selbstbewußte Eigenbildnisse von 1493 bei den Erben Leopold Goldschmidts in Paris und von 1498 in Madrid, trockener und starrer sein Leimfarbenbildnis Friedrichs des Weisen (um 1497) in Berlin. An Stelle des einfarbigen Hintergrundes aber setzen sein Bildnis der Elsbeth Tucher von 1499 in Kassel, seine drei Tucherbildnisse in Weimar und sein Bildnis Oswald Krells in München, alle von 1499, wieder jene landschaftlichen Ausblicke niederländischer Herkunft.



Taf. 53. Dürers Holzschnitt „Die vier Engel, die Winde aufhaltend“ aus der Apokalypse.

Nach F. Lippmann, „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister“.



Taf. 54. Dürers Holzschnitt „Die Ruhe auf der Flucht“ aus dem Marienleben.

Nach F. Lippmann, „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister“.

Die Leimfarbentechnik seines Berliner Kurfürstenbildes zeigt auch Dürers Herkules, die stymphalischen Vögel erlegend, in Nürnberg, dessen nackte Hauptgestalt noch einem Bilde Pollajuolos (S. 233) entlehnt ist, zeigt aber auch sein großes Hauptbild dieser Zeit, sein dreiteiliger Wittenberger Altar in Dresden, dessen Echtheit nach Ludwig Justis Verteidigung auch Wölfflin wieder zugegeben hat: im Mittelbilde Maria, an der Fensterbrüstung ihres Zimmers ihr Kind anbetend, Englein, die ihr die Krone über dem Haupte halten oder sich hinter ihr zu schaffen machen, im Hintergemache Joseph in seiner Werkstatt; auf den Seitenbildern die Halbfiguren der Heiligen Antonius und Sebastian. Die harte Modellierung der Hauptgestalten des Mittelbildes ist der oberitalienischen Schule Mantegnas (S. 269) entlehnt; die lebenswarmen, nach deutschen Modellen in Dürers eigenster Weise gemalten Flügel sind schwerlich später entstanden als das Mittelbild. Zieht der Engelreigen sich doch durch alle drei Tafeln hindurch. Das ganze, wohl einheitlich um 1498 entstandene Werk bleibt ein Kleinod spröder, aber inniger deutscher Frührenaissancekunst. Von dem Altar, den Dürer um 1500 für den Kölner Bankherrn Jabach malte, ist das Mittelbild verloren. Die Innenseiten der Flügel aber scheinen in den noch recht befangenen beiden Bildern mit je zwei Heiligengestalten in München, die freier gehaltenen abgesägten Außenseiten im Hiob der Frankfurter und in den Spielleuten der Kölner Hauptsammlung erhalten zu sein.



Abb. 274. Albrecht Dürers Satyrfamilie. Kupferstich (Bartsch 69). Nach Amand-Durand „Oeuvre de A. Dürer“, Blatt 65. (Zu S. 480.)

Als echte Jugendwerke Dürers aus dieser Zeit werden von Thode, Bruck und Pauli, denen Friedländer neuerdings zuzustimmen scheint, die frischen, anschaulich erzählten sieben Ölbilder der Dresdener Galerie in Anspruch genommen, die die Kindheit und das Leiden Christi darstellen. Der Werkstatt Dürers (aus etwas späterer Zeit) haben auch wir sie zugeschrieben. Unter Dürers eigene Arbeiten aber können wir sie so wenig aufnehmen wie angebliche Jugendbilder des Meisters in Berlin, in Darmstadt und im Amalienstift zu Dessau. Eine entschiedene Wendung nahm Dürers Kunst bald nach 1500. Von seinen Zeichnungen in der Albertina verrät die liegende nackte Frau von 1501 schon Proportionsstudien, ist der in Wasserfarben ausgeführte Hase von 1502 ein Wunder der Feinmalerei und liebevoller Naturbeobachtung, bilden die zwölf Blätter der „Grünen Passion“, deren „Kreuzabnahme“ ihr Hauptmotiv noch einem Stiche Mantegnas (B. 4) entlehnt, seine wirkungsvollste gezeichnete Folge. Ruhiger als in jener großen Holzschnittpassion sind hier die Vorgänge erzählt, und klarer als dort sind sie den Baulichkeiten eingefügt, die hier bereits Renaissanceformen zeigen. Aber die wuchtige Leidenschaft jener älteren Passion weicht schon einer bürgerlicheren Auffassung.

Dürers Stecherkunst erreicht jetzt, indem sie den Metallglanz der Kupferplatte festhält und doch alles Stoffliche stofflich behandelt, eine nie gesehene Stufe technischer Vollendung, die in den romantisch-antikischen Blättern des „Meerwunders“ (B. 71), der „Eifersucht“ (B. 73), der großen „Nemesis“ (B. 77), im „Wappen des Todes“ von 1503 (B. 101), aber auch in der deutsch-idyllischen „Geburt Christi“ von 1504 (B. 2) gipfelt. Ist das Nackte der großen „Nemesis“ (B. 77) noch nach deutschem Modell gezeichnet, tritt im „Apollon und

Diana" (B. 68) noch die Anlehnung an Barbari hervor, so verwertet Dürers Hauptstich von 1504, „Adam und Eva" (B. 1), bereits selbständige Proportionsstudien. Seine ganze Vielseitigkeit als Stecher hatte Dürer 1505 erreicht. Wie ganz vom Geiste der Antike erfüllt erscheinen „Apollon und Diana" (B. 68) und die zugleich von romantischem Waldweben erfüllte „Satyrfamilie" (B. 69; Abb. 274)! Wie kraftvoll natürlich wirkt „das große Pferd" (B. 97), wie poesieumwoben zugleich „das kleine Pferd" (B. 96) von diesem Jahre.

Von Dürers Holzschnitten dieser Zeit verrät das Marienleben, dessen 16 Hauptblätter zwischen 1503 und 1505 entstanden, einen weiteren Fortschritt in der räumlichen Durchbildung der anheimelnden baulichen und landschaftlichen Hintergründe (Taf. 54), in der malerischen Durchführung der Licht- und Schattenwirkungen und in der menschlichen Auffassung der Geschehnisse, die mit deutscher Innigkeit beseelt sind. Gerade die frühen großen Holzschnittfolgen verbreiteten Dürers Ruhm rasch in allen Ländern Europas.



Abb. 275. Dürers „Madonna mit dem Zeisig" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 481.)

Spätestens seit 1500 entstanden in Dürers Werkstatt unter der Beihilfe seiner Gesellen auch einige ganz aus Gemälden zusammengesetzte Altarwerke, von denen der Baumgärtnersche Altar in München, seit er von seinen Übermalungen befreit ist, als eine der köstlichsten Jugendschöpfungen des Meisters erscheint. Wahrscheinlich ist er schon 1498 entstanden. Allseitig vollendeter ist jedoch Dürers 1504 für Friedrich den Weisen gemalte „Anbetung der Könige" in den Uffizien. Ihre Raumbildung ist reich und tief; ihre Einzelgestalten atmen plastisches Leben; ihre leuchtenden Farben sind wohltuend zusammengestimmt. Aber im Sinne der italienischen Kunst wirkt sie in ihrer herben Pracht noch als Schöpfung des Quattrocento; und als solche hält sie sich auch neben den italienischen Meisterwerken ihrer Umgebung. Bemerkenswert ist, daß allen Bildern Dürers aus dieser Zeit die Heiligenscheine fehlen.

Als Dürer 1505 zum zweitenmal in Venedig, der Vaterstadt der malerischen Malerei, gelandet war, verlegte er den Schwerpunkt seiner Tätigkeit vollends von der Griffelkunst in die Pinselkunst. Wenn die Kunst irgendeines fremden Meisters, so spiegelt die Giovanni Bellinis (S. 282) sich in Dürers venezianischem Hauptwerke, dem Rosenkranzfest von 1506, wider, das jetzt, leider verdorben, im Rudolfinum zu Prag hängt. In der Hauptgruppe der thronenden

Maria, vor der Papst und Kaiser knieen, ist das Bild von pyramidalem Aufbau, im übrigen etwas überfüllt, vielleicht, mit Bellinis Gemälden verglichen, auch etwas bunt in der Farbe; aber die Kraft eines großen, selbstschöpferischen Meisters spricht sich in jedem Stück des eindringlich behandelten, festlich-heiteren Bildes aus. Gleichzeitig malte Dürer das merkwürdige, auf den Gegensatz des unschuldigen Knaben zu den Zerrbildern der Schriftgelehrten gestellte Bild des Jesus im Tempel im Palazzo Barberini in Rom und die prächtige „Madonna mit dem Zeisig" (Abb. 275) in Berlin, ein Gemälde, das in dem feierlichen Zusammenklang der reichen Landschaft mit der holdseligen Heiligengruppe, trotz seiner venezianischen Anklänge, von weihevoller deutscher Innigkeit erfüllt ist. Als gleichzeitiges feines Gemälde Dürers galt jahrzehntelang der kleine Gekreuzigte vor saftiger Landschaft in Dresden, dessen Echtheit neuerdings lebhaft, am lebhaftesten von Kehrer bestritten worden ist. Friedländer meinte noch 1914, daß er wohl mit Unrecht bestritten werde, doch scheint die Überzeugung, daß das eindrucksvolle Bild von einem späteren Nachahmer Dürers herrühre, sich durchzusetzen. Echte Bildnisse Dürers von 1506 aber sind das eines deutschen Kaufmannes mit dieser Jahreszahl in Hampton Court und das frische Brustbild einer jungen Frau vor blauem Meer und Himmel in Berlin, das in Venedig entstanden sein muß. Früher als diese Bilder ist aber auch trotz seiner (gefälschten) Jahreszahl 1500 Dürers fast visionäres, großartig-ideales Selbstbildnis in München (Abb. 276) nicht entstanden: gerade von vorn gesehen, ein ausdrucksvoller Messiaskopf mit den Zügen des deutschen Malers, dessen innerstes Wesen es offenbart.



Abb. 276. Dürers Selbstbildnis in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Das nächste Jahrzehnt zeigt Dürer in Nürnberg im Vollbesitz seiner im italienischen Feuer geläuterten, jedoch nicht abgelenkten Kraft. Fast modern in ihrer breiten Farbigkeit wirken seine landschaftlichen Wasserfarbenblätter, wie die Städtebilder in Bremen und Berlin, wie die Weidemühle in der Nationalbibliothek zu Paris, die Felsenburg in Bremen, die überraschende Sonnenaufgangsstudie im Britischen Museum, und seine stillebenartigen Tierstücke dieser Zeit, wie das Käuzlein, das Rebhuhn und der Vogelflügel in der Albertina zu Wien.

Von seinen Holzschnittfolgen vollendete Dürer 1511 neben der abgeklärteren kleinen Passion jene „drei großen Bücher" (Apokalypse, Passion und Marienleben) durch Hinzufügung der Titelbilder und einiger neuen Hauptblätter, die deutlicher als alles andere, wenngleich nicht immer zu ihrem Vorteil, die Stilwandlung erkennen lassen, die der Meister im Streben nach ruhigerer und rundlicherer Formensprache in Italien durchgemacht hatte. Wie packend irdisch der Tod Abels (B. 1), wie traumhaft überirdisch die Dreifaltigkeit (B. 122), wie sinnig menschlich die heilige Familie (B. 96) von diesem Jahr! Seit 1512 arbeitete Dürer ohne

innere Förderung für Kaiser Maximilian. Das Unternehmen der Ratgeber des Kaisers, diesem eine aus 92 Einzelholzschnitten zusammengesetzte papierene Ehrenpforte zu errichten und einen ebensolchen, aus über 100 Holzschnitten zusammengesetzten Triumphzug darzubringen, war von vornherein von des Gedankens Blässe angekränkelt. An der Ehrenpforte, deren Entwurf wahrscheinlich vom Hofmaler Kolderer herrührte (S. 468), hat Dürer nach Giehlows Untersuchungen außer dem Mitteltor nur wenig gezeichnet. An dem Entwurfe des Triumphes war Dürer von Anfang an beteiligt; doch ist es zweifelhaft, ob wirklich 24 Blätter dieser Folge ins Holzschnittwerk Dürers gehören. Den Triumphwagen führte Dürer in acht bewegten Holzschnitten 1522 besonders aus. Seine Zeichnungen zu einem Teil der Reiter in der Albertina (Wien) atmen großzügiges Leben. Dürers künstlerischste Arbeit für Maximilian aber war sein Anteil an den Randzeichnungen des berühmten, 1514 gedruckten Gebetbuchs des Kaisers, dessen meiste Blätter in der Münchener Staatsbibliothek liegen. Dürer gab auf seinen 45 Blättern, denen andere, von Giehlow festgestellte Meister noch einige hinzufügten, die Richtung dieser Zierränder an. Es sind leicht hingeworfene Federzeichnungen, die in scheinbaren Renaissanceformen eine unbeschreibliche Fülle ernster und fröhlicher, tiefsinniger und übermütiger Gedanken verbildlichen. Der Bibel, der Heiligenlegende, der Märchen- und Fabelwelt, dem Volks-, Tier- und Pflanzenleben entstammen die Einzelmotive, die, von leichtem Rankenwerk umspielt, wunderbar ineinandergreifen.



Abb. 277. Albrecht Dürers Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich (Bartsch 98). Nach Amand-Durand a. a. O.

Dürers Kupferstichtechnik aber erreichte jetzt den höchsten Grad malerischer Vollendung. Vorübergehend ersetzte er den Grabstichel durch die Schneidenadel, die Kupferplatten durch Eisenplatten und nahm die Ätzung zu Hilfe. Mit der Nadel gearbeitet ist z. B. der tonigweiche Hieronymus am Weidenbaum (B. 59), als Eisenätzungen sind z. B. der Christus am Ölberg von 1515 (B. 19), die böcklinisch wirkende „Entführung auf dem Einhorn“ von 1516 (B. 72) und die geistvoll einer weiten Landschaft eingefügte „Kanone“ von 1518 anzusehen. Ein stecherisches Hauptwerk Dürers war die letzte seiner Passionsfolgen (1509—12), die den tragischen Lieblingsvorstellungen der deutschen Phantasie noch einmal eine neue, ergreifende Fassung gab. Technisch und geistig am höchsten aber stehen die drei großen Kupferstiche, die den Ritter, der Tod und Teufel verachtet (1513, B. 98; Abb. 277), den hl. Hieronymus, der seine gottesgelehrten Schriften schreibt (1514, B. 60), und die „Melancholie“ (1514, B. 74; Abb. 278), die bekränzte Flügelgestalt, darstellen, die schwermütig zwischen allen Hilfsmitteln weltlicher Wissenschaft dasitzt. Daneben zeigen Blätter aus dem Volksleben, wie das tanzende Bauernpaar (B. 90) und der Sackpfeifer (B. 91) von 1514, die Marktbauern von 1519 (B. 89), die ganze Frische der Beobachtungsgabe des Meisters.

Dem ersten Jahrzehnt nach Dürers Heimkehr entstammen auch seine großen Ölgemälde, die in ihrer abgewogenen Anordnung und ihrer reifen Durchbildung der Einzelgestalten auf klarster Höhe stehen. Die großen reinen Gestalten Adams und Evas von 1507 im Madrider Museum (Abb. 279), deren Wiederholungen im Palazzo Pitti doch wohl unter des Meisters Augen entstanden, zeigen seine Proportions- und Aktstudien zu deutsch-klassischer Schönheit gereift. Die „Marter der Zehntausend" von 1508 in Wien, die er wieder für Friedrich den Weisen gemalt hatte, vermag ihre trefflich beobachteten Einzelheiten nicht recht einheitlich zusammenzufassen. Sein großer, für Jakob Heller ausgeführter Frankfurter Altar von 1509, dessen leider verbranntes Mittelbild die Krönung Marias darstellte, muß eine einheitlicher abgeschlossene Schöpfung gewesen sein. In allseitiger Vollendung aber prangt in der Wiener Galerie die ganz in den leichtbewölkten Himmel verlegte Darstellung der Anbetung der Dreifaltigkeit durch wohlgeordnete Heiligenscharen (Abb. 280). Es ist eine stille, lichte Himmelsherrlichkeit; tief unten nur träumt ein Stückchen Erde. Wir können hier Dürers kleineren Bildern nicht allen nachgehen. Wunderbar durchgebildet sind seine beiden groß beseelten, von wallenden Bärten umrahmten Apostelköpfe in den Uffizien; etwas kalt-akademisch aber ist seine lebensgroße Lukrezia von 1518 in München hingestellt. Zu Dürers lebensvollsten Bildnissen dieser Zeit endlich gehören sein ausdrucksvoller Kopf des alten Wohlgemut von 1516 in München und seine feierliche Halbfigur Kaiser Maximilians von 1519 im Germanischen Museum zu Nürnberg.



Abb. 278. Dürers Kupferstich „Die Melancholie" von 1514. Nach F. Lippmann, „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister".

Auf seiner niederländischen Reise (1520—21) zeichnete Dürer zahlreiche Bildnisse, kam aber nur selten zum Malen. Sein ausdrucksvolles Greisenbildnis von 1520 im Louvre und sein charaktervolles Bildnis des Mannes mit der Schriftrolle von 1521 in Madrid sind breiter und malerischer hingesetzt als sein Bernhard van Orley (1521) in Dresden, dessen grauschattiges Brustbild sich wirksam von rotem Grunde abhebt. Eine neue, gleich kräftig aufs ganze wie aufs einzelne gerichtete Naturanschauung aber spricht namentlich aus seiner großartigen Zeichnung eines alten Mannes (1521) in der Albertina zu Wien, die sich als Studie zu seinem tiefsinnigen, aufs sorgfältigste durchgeführten Hieronymusbilde von demselben Jahr in der Lissaboner Galerie erweist.

Dürers letzten Lebensjahren in Nürnberg entstammen neben großzügigen Zeichnungen zu niemals vollendeten Gemälden noch Holzschnitte wie die duftige „heilige Familie bei der Rasenbank" (1526, B. 98), noch Kupferstiche wie die ruhig-große „Maria am Hoftor" (1522, B. 45) und die kernigen Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1523, B. 103), Friedrichs des Weisen (1524, B. 104), Pirckheimers (1524, B. 106), Melanchthons (1526, B. 105) und des Erasmus von Rotterdam (1526, B. 107), noch Ölbildnisse von schärfster Einzelausführung und überzeugendster Gesamtauffassung, wie die Büste Kleebergers in Wien, die Brustbilder Muffels und Holzschuhers (Abb. 281) in Berlin, alle drei von 1526, deren verblüffende, bei jedem Härchen verweilende Ausführung auch neben der malerischen Breite, die, von Tizian gefördert, bald darauf die europäische Malerei eroberte, ihre eigenen Reize behält. Dürers letztes Hauptgemälde, die beiden Hochtafeln der Münchener Pinakothek (Taf. 55), deren eine die Apostel Johannes und Petrus, deren andere Markus und Paulus darstellt, sind wirklich groß und einfach angeordnet. Ihre lebensgroßen, von ruhig fallenden Gewändern umflossenen Gestalten sind persönliche Charaktere von ausdrucksvoller Haltung und durchgeistigtem Blick. Sie sind das religiöse und künstlerische Vermächtnis, das Dürer seiner Vaterstadt und seinem Volke hinterließ. Die Natur und der „heimliche Schatz des Herzens", die nach seiner eigenen Aussage die Leitsterne seiner Kunst waren, haben ihr Licht immer wieder vereinigt, wenn es die deutsche Kunst zu erneuern galt!

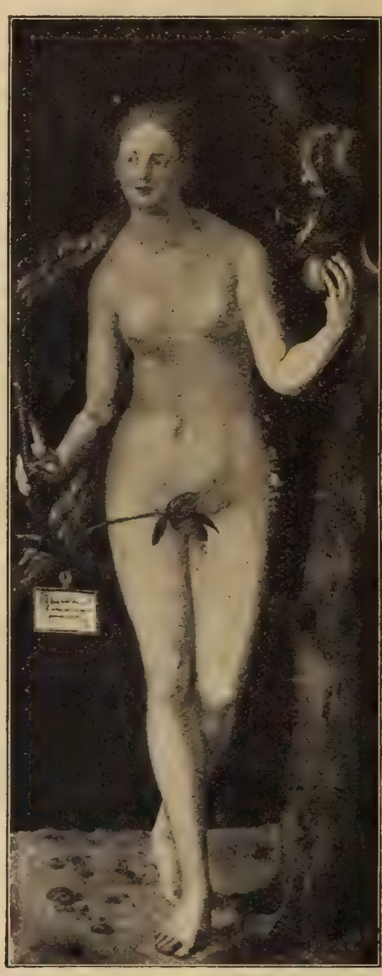



Abb. 279. Dürers „Adam und Eva" im Prado zu Madrid. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris. (Zu S. 483.)

Die Wirkung, die Dürers Kunst in Deutschland und bis weit über Deutschlands Grenzen hinaus ausübte, kann man sich gar nicht groß genug vorstellen. Sahen wir doch (S. 391),



Taf. 55. Dürers „vier Apostel“.

Nach den Gemalden der Munchener Pinakothek.



daß selbst Marc Anton, der berühmte italienische Kupferstecher, sich nach Dürers Stichen gebildet hatte. In Deutschland geriet natürlich zunächst die Nürnberger Kunst ganz in seinen Bann. Wirkliche Schüler Dürers waren jedenfalls der Holzschnittkünstler Hans Springinklee, der an einigen Holzschnittfolgen Kaiser Maximilians mitarbeitete, und Albrechts Bruder Hans Dürer (1490—1538), der sich später der Richtung Altdorfers (S. 488) genähert zu haben scheint. Von Hans Dürers Leben wissen wir nicht viel mehr, als daß er 1526—38 polnischer Hofmaler in Krakau war. Über seine Werke haben uns neuere Untersuchungen von Beth und von Kieszkowski einigermaßen unterrichtet. Vielleicht hat er schon 1509 für seinen großen Bruder die Flügel mit Heiligenmartern zum Hellerschen Altar (S. 483) gemalt, die sich im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M. erhalten haben. Die heilige Sippe von 1518 in Pommersfelden und der hl. Hieronymus von 1526 im Nationalmuseum zu Krakau sind sicher Werke seiner Hand. Ein großer Meister war Hans Dürer nicht, aber es fällt ein Abglanz der lichten Größe seines Bruders auf ihn. Albrecht Dürers Schüler war auch Wolf Traut (um 1478—1520), den eine Schrift von Rauch uns näher gebracht hat. Wolf Traut war ein Sohn des Wolgemutschülers Hans Traut von Speier. Dürer zog ihn zur Mitarbeit an seinen großen Holzschnittfolgen heran. Aber auch Trauts bedeutendste Pinselschöpfungen, das Altarwerk der Nürnberger Johanniskapelle (1511) und der Artelshofener Altar (1514) im Münchener Nationalmuseum wirken als trockene Kunst zweiter Hand. Hans Sueß von Kulmbach (um 1476—1522) und Hans Leonhard Schäufelin (um 1485—1540), die Dürer an innerer Bedeutung am nächsten stehen, hätten nach ihren Biographen Kölitz und Thieme ihre Lehrjahre noch bei Wolgemut durchgemacht. Hans von Kulmbach war dann aber zu Barbari übergegangen, als dessen Lehrjungen Neudörfer ihn bezeichnet. Jedenfalls sprechen seine nahen Beziehungen zu Dürer sich darin aus, daß dieser ihm 1511 den im Berliner Kupferstichkabinett erhaltenen Entwurf zu seinem 1513 vollendeten Tucheraltar mit der von Engeln gekrönten Jungfrau in der Sebalduskirche zu Nürnberg zeichnete. Das Engelkonzert zu Füßen der in stolzer Renaissancehalle thronenden Jungfrau wirkt ganz bellinisch. Wie dieses wohlgeordnete Gemälde erinnern auch z. B. seine reiche, ruhige Anbetung der Könige



Abb. 280. Albrecht Dürers Anbetung der hl. Dreifaltigkeit. Im Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 483.)

von 1511 in Berlin, sein hl. Georg im Germanischen Museum und seine acht Tafeln mit den Geschichten der Apostel Petrus und Paulus in den Uffizien in der anmutigen Weichheit ihrer Charakterschilderung und der warmen Durchsichtigkeit ihrer Färbung an venezianische Vorbilder. Von 1514 bis 1518 gehörte auch Hans von Kulmbach zu der nürnbergischen Künstlerkolonie in Krakau, das noch heute an verschiedenen Stellen dreizehn von Sokolowsky zusammengestellte, verschiedenen Altären entnommene Einzelbilder seiner Hand besitzt. An markigem Leben und geschlossener Kraft kann er sich nirgends mit Dürer vergleichen; an zeichnerischer und malerischer Reife aber nimmt er unter Dürers Nachfolgern die erste Stelle ein. Hans Schäufelin, der vielseitige, fruchtbare Künstler, der 1515 nach Nördlingen übersiedelte, wo er starb, verarbeitete die Anregungen der Werkstatt Dürers in handwerksmäßigerem Sinne. Eigentümlich sind seinen Männerköpfen die hohen, flachen Stirnen, das lockere, krause Haupthaar, die vorgeschwungenen Bärte, seinen Frauenköpfen das längliche Eirund, die schiefe Haltung und der empfindsame Ausdruck. Sein anfangs unausgeglichener Farbenauftrag entwickelte sich in Nördlingen, hier und da unter Rückkehr zum Goldgrund, zu schwäbischer Fülle und Wärme. Für sein frühestes, unter Dürers Aufsicht entstandenes Werk hält Dörnhöffer den Altar von 1502 in Ober-Sankt-Veit bei Wien. Ganz er selbst mit seinen Schwächen und Vorzügen ist Schäufelin schon in seinem Gekreuzigten des Germanischen Museums und in seinem eigenartig angeordneten Abendmahl von 1511 in Berlin. Sein erstes Gemälde in Nördlingen, das in Leimfarbe gemalte Wandbild des Ratssaales mit der Geschichte Judiths, ist lebendig in den Einzelheiten, zerstreut in der Gesamtwirkung, übrigens durch Erneuerungsarbeiten entstellt. Die großen Altarwerke seiner Nördlinger Zeit sind zum Teil auseinandergenommen und verteilt worden. Seine Gemälde in der Rathaussammlung zu Nördlingen, im Germanischen Museum und in München zeigen seine besten Kräfte. Zu den schönsten gehören sein Christus am Ölberg von 1516 in München und sein Zieglerscher Altar von 1521 in Nördlingen, dessen Flügel mit ihren weiblichen Heiligen in schlichten Renaissancenischen den schwäbischen Einfluß bezeugen, der sich in seinen Werken bemerkbar macht. Schäufelins Anteil am Holzschnittschmuck des „Teuerdank", jener auf Befehl Maximilians geschaffenen poetischen Schilderung seiner Brautfahrt, hat Laschitzer festgestellt. Gerade seine handwerksmäßige Tüchtigkeit trug ihm zahlreiche Bestellungen ein; aber seiner immerhin ausgesprochen künstlerischen Persönlichkeit fehlt es an selbständiger Kraft.

Auf Hans von Kulmbach und Schäufelin folgen jene drei „gottlosen" Maler, Penz und die beiden Behams, die die Kupferstichkunde wegen der Kleinheit ihrer Blätter als „deutsche Kleinmeister" feiert. Zu dem unverkennbaren Einfluß Dürers gesellt sich bei ihnen ein erneutes Streben nach Formenrundung, das sie sich wohl selbst aus Italien geholt haben. Georg Penz (um 1500—50), den Stiaßny und Kurzwelly studiert haben, war 1521 bei der Ausschmückung des Nürnberger Rathaussaales mit den jetzt leider in Übermalungen erstickten Wandgemälden nach Dürers Entwürfen beschäftigt. Das Mittelbild, das den Nürnberger „Pfeiferstuhl", einen Balkon mit Musikanten, darstellt, hat Penz auch vielleicht selbst entworfen. Den frischen, an Dürer entwickelten Frühstil des Meisters zeigen auch die Bruchstücke seiner Anbetung der Könige in Dresden. Ein Beispiel seines kalten, italisierenden Spätstils hingegen ist seine Muse Urania (1545) in Pommersfelden. Am unmittelbarsten wirken seine Bildnisse von dem Brustbild Ferdinands I. (1531) in Stockholm bis zu den malerisch freien Bildnissen des Ehepaars Schwetzer (1544 und 1545) in Berlin und eines Goldschmiedes (1545) in Karlsruhe. Penz' Hauptruhm aber sind seine kleinen Stiche, die neben der Nachfolge Dürers den Einfluß

Marc Antons (S. 391) verraten. Seine 125 biblischen und mythologischen Blätter, von denen „die Werke der Barmherzigkeit" und die Geschichten des Alten Testaments hervorgehoben seien, sind trotz ihrer zunehmenden römischen Formensprache lebendig erzählt und weich gestochen.

Hans Sebald Beham (1500—50), den Seidlitz und Pauli gründlich untersucht haben, ist als Maler eigentlicher Gemälde, wenn man nicht die vier Bilder aus der Geschichte Davids auf seiner Tischplatte im Louvre als solche gelten lassen will, kaum greifbar, als Buchmaler aber durch seine für den Kardinal Albrecht von Brandenburg hergestellten Gebetbücher in der Kasseler Bibliothek und in der Aschaffenburger Bibliothek (1531) und als Zeichner für den Holzschnitt schon durch den von acht Stöcken gedruckten großen „verlorenen Sohn", den Soldatenzug und die Dorfkirchweih von 1535 berühmt, als Stecher aber das eigentliche Haupt der Kleinmeister. Anfangs unter Dürers Einfluß, verselbständigte er sich, seine vierschrötigen Verhältnisse ausbildend, nach 1525, schloß sich aber, nach Frankfurt übergesiedelt, nach 1531 immer entschiedener der „antikischen" Richtung an. Pauli zählt 252 Kupferstiche, 18 Radierungen und nicht weniger als 1245 Holzschnitte seiner Hand. In allen Stoffgebieten zu Hause, erweist er sich in seinen Stichen aus dem Volksleben, wie dem „Bauernfest" und dem „Hochzeitszug", als Eroberer neuer Gelände, in seinen Ornamentstichen, die, zu praktischer Verwertung bestimmt, ein Lieblingsfach der Kleinmeister wurden, als Hauptvertreter der Renaissancezierkunst in Deutschland. Sein Bruder Barthel Beham (1502—40), dessen 92 Kupferstiche Pauli zusammengestellt hat, trug die Nürnberger Kunst nach Bayern, wo er als Hofmaler Wilhelms V. in München und Landshut arbeitete. Als Kupferstecher schloß Barthel sich anfangs an seinen Bruder, dann besonders an Marc Anton an. Auch seine Kinder-, Genien- und Ornamentstiche verwandeln die italienische in deutsche Renaissance. Sein Ölbild der Kreuzauffindung (1530) in der Pinakothek ist ein Zeremonienbild von unmittelbar erfaßter italienischer, aber freilich mit deutscher Überfülle gepaarter Renaissancesprache. Seine zahlreichen zeitgenössischen Brustbilder in Augsburg, Hamburg und München, vor allem aber in Schleißheim, das 17 Fürstenbildnisse seiner Hand besitzt, sind ziemlich äußerlich aufgefaßt.



Abb. 281. Albrecht Dürers Bildnis des Hieronymus Holzschuher im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München. (Zu S. 484.)

In die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ragten nur wenige der eigentlichen Nachfolger Dürers mehr herein. Bezeichnend ist, daß nach 1550 selbst in der Stadt Dürers neben dem Landschafter Hans Sebald Lautensack (1524—63), der sich näher an Altdorfer als an Dürer anschloß, nur noch ein namhafter Kupferstecher, Virgilius Solis (1514—62), wirkte. Von fast allen seinen Vorgängern beeinflußt, kehrt dieser nur in seinen Tier- und Jagdbildern eine eigenartige Frische hervor, offenbart aber auch in seinen Ornamentstichen, in denen sich französische Einwirkungen einfinden, eine reiche eigene Erfindungsgabe. Lichtwark feiert ihn als den fruchtbarsten und vielseitigsten aller deutschen Ornamentstecher des 16. Jahrhunderts.

Weniger von Dürer und Nürnberg beeinflußt, als man früher annahm, entwickelte sich die benachbarte bayerische Schule, die „Donauschule“ in Regensburg, deren Zusammenhang mit der älteren oberrheinischen, oberschwäbischen, österreichischen, bayerischen und tirolischen Kunst Hermann Voß ausführlich behandelt hat, während Stiaßny sie zunächst nur als eine an die Donau verpflanzte „Alpenrenaissance“ ansieht und Tietze ihren tirolischen Einschlag betont. Bei derber oder flüchtiger Durchbildung der menschlichen Einzelformen, bei reicher Farbenpracht, phantasievoller Gestaltungskraft und romantischem Empfindungsleben zeichnete sie sich, wie schon in ihren frühen Handschriftenbildern (S. 139), durch einen ausgesprochenen Raumsinn und eine kräftige Betonung der Landschaft aus, über deren malerisch durchgebildeten Einzelheiten der nicht nur durch den zusammenhängenden Linienfluß, sondern auch durch kräftige, oft außergewöhnliche Lichtwirkungen bedingte Gesamteindruck niemals vergessen wird.



Abb. 282. Albrecht Altdorfers Ölgemälde „Die Geburt Mariä“, in der Alten Pinakothek zu München. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

Ihr Hauptmeister Albrecht Altdorfer (um 1480—1538), den Wilhelm Schmidt und Friedländer uns erschlossen haben, gehört, wenn er auch nicht mit überragender Größe auftritt, gerade in seiner deutschen Eigenart zu den anziehendsten deutschen Künstlern seiner Zeit. Gerade als Maler immer selbstschöpferisch, hat er eine Reihe meist kleiner Tafelbilder hinterlassen, deren Gestalten stimmungsvoll dem organischen und atmosphärischen Leben der Landschaft eingeordnet sind. Seinen Anfängen, die in der Regensburger Buchmalerei wurzeln, ist neuerdings Tietze nachgegangen. Schon in der kleinen Landschaft mit der Satyrfamilie von 1507 in Berlin und in dem hl. Georg von 1510 in München überwiegt der landschaftliche Eindruck. In der phantastischen Ruhe auf der Flucht von 1510 in Berlin und in der heiligen Nacht in Bremen werden die Figuren größer in den Vordergrund gerückt. Ihnen folgen eine Reihe poetisch aufgefaßter, derb hingesetzter, schon mehr gemalter als gezeichneter Bilder, die nach Friedländers Ausdruck die Vorgänge als Zustände, nicht als Ereignisse schildern. Zwischen 1511 und 1521 suchte Altdorfer sich der plastischeren Zeichnung und bestimmteren Erzählungsweise Dürers zu nähern, neben dem er nach Schmidt und Röttinger nicht nur an den großen Holzschnittfolgen, sondern auch an den Randzeichnungen von Maximilians Gebetbuch beteiligt war. Die Randzeichnungen, an denen er mitgearbeitet, gehören der Stadtbibliothek zu Besançon. Seine Gemälde dieser Zeit, wie die hochromantische, unter feurigem Riesenstern in altes Ruinengemäuer verlegte Geburt Christi in Berlin und die geistreich, ausnahmsweise

ohne Landschaft hingesetzte heilige Familie von 1515 in Wien, aber blicken keineswegs dürerisch, sondern selbständig altdorferisch drein. In den fünf Bildern der Quirinuslegende, von denen drei dem Germanischen Museum, zwei der Akademie zu Siena gehören, wird die Handlung durch dramatische Lichtwirkungen und eigenartige räumliche Anordnung verstärkt. Ausnahmsweise ein großes Altarbild malte der Meister 1518 für Sankt Florian in Österreich. Ruhiger und nüchterner wurde Altdorfer zwischen 1521 und 1528. Von 1526 stammt die anmutige Susanna der Münchener Pinakothek. Eigenartiger sind dann wieder Bilder wie die figurenreiche, wirkungsvoll unter aufgeregtem Himmel angeordnete Alexanderschlacht von 1529 und die köstliche phantasievolle „Geburt Mariä" von 1530 in München (Abb. 282), die den Vorgang in einen lichtdurchflossenen Kirchenraum verlegt, in dessen Höhe ein Engelreigen kreist. Zu den letzten Bildern des Meisters in München aber gehören die Madonna im Himmel und die schlichte kleine Waldlandschaft (Abb. 283) mit dem Ausblick auf einen See, ein Schloß und blaue Berge, die, ganz ohne menschliche Gestalten, das erste reine Landschaftsgemälde der deutschen Kunst, vielleicht der gesamten neueren Kunst ist. Eine Reihe wirkungsvoller Helldunkelzeichnungen seiner Hand wollen nicht als Vorarbeiten für Gemälde, sondern als selbständige kleine Kunstwerke bewertet sein. Auf dem Gebiete des Holzschnitts erweist Altdorfer sich in einem großen Madonnenblatte als ein Hauptmeister des mit mehreren Platten druckenden Helldunkelholzschnitts, als Kupferstecher zählt er zu den „Kleinmeistern". Hervorzuheben sind Stiche mit Volkstypen, wie der Trommler, der Pfeifer, der Geigenspieler, die Fahnenträger, und seine zehn radierten Landschaften, in denen er wieder als Bahnbrecher der Verselbständigung dieses Faches auftritt.



Abb. 283. Albrecht Altdorfers Gemälde „Bergige Landschaft", in der Alten Pinakothek zu München. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

Altdorfers bedeutendster Nachfolger war Wolf Huber aus Feldkirch (tätig zwischen 1510 und 1545), der, nachdem Wilhelm Schmidt ihn uns näher gebracht hat, durch Schriften von Voß und von Riggenbach in ein helleres Licht getreten ist. Früher war er nur durch seine zugleich intimen und großzügigen landschaftlichen Zeichnungen, die in allen deutschen Hauptsammlungen vorkommen, und durch einige Holzschnitte bekannt, von denen besonders der leidenschaftlich bewegte Gekreuzigte mit Johannes zu seinen Füßen und Maria in einiger Entfernung ein Musterbeispiel für den Zusammenklang der Landschaft mit den menschlichen Gestalten,

die sich in ihr bewegen, und den himmlischen Beleuchtungswirkungen ist, die sie erfüllen. Seit Schmidt ihn als den Schöpfer der schönen Beweinung Christi in der Pfarrkirche von Feldkirch erkannt hat, ist es möglich gewesen, ihm noch einige andere Gemälde, wie die packende, schon in „barocker Diagonale" gesehene, von derbem Volksleben erfüllte Aufrichtung des Kreuzes und die raumfrohe Kreuzesallegorie im Wiener Hofmuseum, zuzuschreiben. Trockener ist Michael Ostendorfer (gest. 1554), von dessen Hand die Münchener Pinakothek eine apokalyptische Darstellung, Schleißheim eine Annagelung ans Kreuz, Budapest eine Judith besitzt. Ein verwandter Meister, der 1538 in Ingolstadt starb, war Melchior Feselein (Monographie von Georg M. Richter), der als Gegenstücke zu Altdorfers Alexanderschlacht seine beiden weniger künstlerisch gegliederten Belagerungsbilder der Münchener Pinakothek schuf. Er scheint von Schäufelin (S. 486) ausgegangen zu sein, um in seinen späteren Bildern zu Huber und dem Donaustile überzugehen. Die landschaftliche Art Altdorfers aber lebt in den Kupferstichen Augustin Hirsvogels und Hans Sebald Lautensacks (1524—63) weiter, die beide ihre Tage in Wien, der Donauhauptstadt, beschlossen.

Ein Münchener Schüler Barthel Behams war Ludwig Reffinger, der nach Bassermann-Jordan zwischen 1536 und 1543 als Gehilfe italienischer Meister bei der Ausschmückung der neuen Residenz zu Landshut tätig war, 1540 aber den „Opfertod des Marcus Curtius" der Münchener Pinakothek malte. Dieses Bild gehörte mit drei weiteren Bildern Reffingers und A. Schöpfers in Stockholm, mit den Belagerungsbildern Feseleins, der Alexanderschlacht Altdorfers (S. 489) und der Kreuzauffindung Behams (S. 487) in München sowie mit Bildern Burgkmairs und Breus in Schleißheim zu einer umfangreichen Folge von Geschichts- und Kriegsbildern, die Herzog Wilhelm IV. seit 1528 von einheimischen Malern ausführen ließ. Ungleich an künstlerischem Wert, sind sie alle bezeichnend für die kleinfigurige halblandschaftliche Geschichtsmalerei, die damals in Bayern herrschte.

Der bayerische Hauptmeister der nächsten Folgezeit, Hans Muelich (1516—72), schließt sich, obgleich Münchener von Geburt, zunächst eng an Altdorfer an, wächst also aus der Donauschule hervor, um später freilich in die italisierende Richtung der jüngeren Zeit überzugehen. Ganz zur Donauschule gehört er noch in den erhaltenen Einzelblättern seines Heiligenkalenders von 1537 im Münchener Kupferstichkabinett. Selbständiger erscheint er in seinen vortrefflichen Ölbildnissen, wie denen eines Patrizier-Ehepaares (1541—42) in München, des jungen Herzogs Albrecht V. (1545) in Schleißheim und eines stattlichen Mannes (1559) in Hamburg. Nach 1560 widmete Muelich sich hauptsächlich der Buchmalerei. Seine Randverzierungen und Bilder zu Cyprian de Rores Motetten (seit 1559) und zu Orlando di Lassos Bußpsalmen (1565—70) in der Münchener Staatsbibliothek gehören zu den reichsten Schöpfungen dieser Art. Diese „Miniaturen" und sein großer Altar der Krönung Marias (1572) in der Frauenkirche zu Ingolstadt zeigen bei aller absichtlichen Anlehnung an die Formensprache Michelangelos noch selbständige Farbenpracht und deutsches Empfindungsleben.

Ein Salzburger Maler, Hans Bocksberger der Ältere (erwähnt bis 1553), malte neben Reffinger und italienischen Malern im „italienischen Saal" der Residenz Landshut 1540 den ganz im Sinne der italienischen Renaissance gehaltenen Kinderfries, war später aber mit dem Wiener Maler Jakob Seisenegger (1505—67) im Dom zu Prag beschäftigt. Jakob Seisenegger, der Hofmaler Erzherzog Ferdinands, war der beliebteste Wiener Bildnismaler seiner Zeit. Sein Bildnis Ferdinands hat sich in Wien, ein anderes männliches Bildnis seiner Hand in Weimar erhalten.

In Tirol aber zeichnen sich die Bilder der Inntaler Schule, wie die Sebastian Scheels, und der Pustertaler Schule, wie die Andreas Kollers im Ferdinandeum zu Innsbruck, durch die von Mantegna (S. 269) eingegebene plastische Herausarbeitung ihrer Gestalten und durch die Betonung der Beleuchtungen der Hochgebirgsnatur aus, die in ihre Handlungen hineinragt. Anderseits faßt, wie im 15. Jahrhundert mit Multscher (S. 134), so jetzt, wie wir sehen werden, mit Hans Maler von Ulm die schwäbische Schule festen Fuß in Tirol.

Die schwäbische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich von der nürnbergischen durch einen ruhigeren Linienfluß, eine weichere Pinselführung und eine verschmolzenere Färbung. Ihre Empfindung steht der italienischen näher, obgleich unmittelbare italienische Einflüsse in ihr kaum so deutlich nachweisbar sind wie in jener.

Aus der Ulmer Schule Zeitbloms tritt uns als Übergangsmeister jener Bernhard Strigel von Memmingen (1461—1528; S. 138) entgegen, dessen Kirchenbilder mit ihrer satten Farbenpracht vor goldenem Grunde im wesentlichen noch auf dem Boden des 15. Jahrhunderts stehen. Nur in seiner Bildnismalerei rang Strigel sich zur Freiheit des neuen Zeitalters empor. Er war der eigentliche Hofbildnismaler Maximilians. Seine Altarflügelbilder aus dem Marienleben in Sigmaringen stehen noch ganz im Banne der Kunst seines Lehrers Zeitblom (S. 136), über dessen Art sie jedoch durch einen weicheren Schwung hinausstreben. Ganz er selbst ist er schon in den Flügeln des Mindelheimer Altars, dessen farbenstarke, in ihren Typen durchaus schwäbische, großzügig angeordnete Einzelbilder der heiligen Sippe jetzt im Germanischen Museum vereinigt sind. Nach seinen sechs schönen Berliner Altartafelbildern aus der Freiburger Sammlung Hirscher wurde er, ehe Bode und Scheibler ihn wieder entdeckten, als „Meister der Sammlung Hirscher" bezeichnet. Sprechende Einzelbildnisse seiner Hand lernt man in Wien, Berlin und in München kennen. Seinem noch etwas harten Wiener Gruppenbild der kaiserlichen Familie gesellte sich 1520 seine Berliner Bildnisgruppe des kaiserlichen Rates Cuspinian mit den Seinen. Am bedeutendsten wirken die erstaunlich groß erfaßten und weich und farbig behandelten Augsburger Familienbildnisse Konrad Rehlingers von 1517 in München. Das Bildnis Rehlingers selbst (Abb. 284) ist zugleich eines der frühesten lebensgroßen Bildnisse in ganzer Gestalt (vgl. S. 419).

Anfangs mit Strigel verwechselt, später durch die Bemühungen Scheiblers, Frimmels, Friedländers und Glücks der Kunstgeschichte zurückgewonnen, erscheint dann Hans Maler von Ulm, der in Schwaz in Tirol arbeitete, als ein Strigel verwandter, doch trockenerer Bildnismaler, von dessen Hand sich an 30 Bildnisbrustbilder mit Jahreszahlen von 1519 (Dresden) bis 1529 (München) erhalten haben.

Der bekannteste Ulmer Maler der Blütezeit des 16. Jahrhunderts ist Martin Schaffner (um 1480—1540), über dessen künstlerische Herkunft die Meinungen geteilt sind. Graf Pückler-Limpurg, sein Biograph, sieht verschiedene Einflüsse sich in ihm kreuzen, sieht als seinen Lehrer aber einen dem sogenannten „Meister von Sigmaringen" in der Sigmaringer Galerie verwandten Jörg Stocker von Ulm (S. 136) an, der mit Schaffner gemeinsam 1496 die Kreuzschleppung eines Altarwerks der Sigmaringer Sammlung bezeichnet hat. Eine selbständige Größe war Schaffner allerdings nicht; aber daß er einem Dürerschen Stiche wohl einmal ein Motiv entlehnte, gibt ihm noch kein fränkisches Ansehen. Vielmehr ist er ein schwäbischer Meister reinen Stammes. Die Bilder seiner Frühzeit, wie die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, sind noch in der Art des 15. Jahrhunderts gemalt. Weicher

schon sind seine Passionsbilder (1515) in Augsburg und Schleißheim, noch freier und farbenschöner ist sein Hochaltarflügel mit der heiligen Sippe (1521) im Ulmer Münster. Auf der Höhe seines Könnens aber steht Schaffner in den vier großen Flügeltafeln (1524) in München, die die Verkündigung, die Darstellung, die Ausgießung des Heiligen Geistes und den Tod Marias weder äußerlich noch innerlich belebt, doch in angenehmer Formengestaltung, in stilvoll empfundener Anordnung und einheitlicher, gedämpfter Färbung wiedergeben.

Abb. 284. Bernhard Strigels Bildnis Konrad Rehlingers in der Alten Pinakothek zu München. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 491.)

Aus Schwäbisch-Gmünd aber stammte Jörg Ratgeb, den Donner von Richter schon 1895 ausgegraben, Glaser neuerdings gewürdigt hat; wo er seine ausgesprochene, leidenschaftlich realistische und zugleich phantastische Art ausgebildet hat, läßt sich nicht bestimmen. Jedenfalls steht er den südwestdeutschen Meistern, die wir kennenlernen werden, näher als den schwäbischen im engeren Sinne. Dem Südwesten Deutschlands gehören denn auch seine kaum erhaltenen Wandbilder im Karmeliterkloster zu Frankfurt (seit 1515) an; und aus dem Schwarzwaldkreis stammt sein großes, im Stuttgarter Altertumsmuseum aufgestelltes Altarwerk von 1519, dessen Darstellungen aus dem Leben des Erlösers eine Fülle neuer Einfälle und Beobachtungen mit starker Raumwirkung und renaissancemäßiger Ausstattung umkleiden.

Vielseitiger und prächtiger als in Ulm entfaltete sich die Malerei in der geistesmächtigeren Reichsstadt Augsburg. Auch die Buchkunst und mit ihr der Holzschnitt wurden in der reichen schwäbischen Handelsstadt gepflegt, wogegen der Kupferstich hier im Gegensatze zu Nürnberg keine Heimstatt fand. Maßgebend waren in Augsburg im ersten Drittel des Jahrhunderts die Künstlerfamilien Burgkmair, Breu und Holbein. Gumpolt Giltlinger (gest. 1522) und Ulrich Apt (gest. 1532), die neben ihnen als vielbeschäftigte Kunstmaler erscheinen, sind auch durch die Untersuchungen Haacks und Alfr. Schmids, denen Wilh. Schmidt widersprach, nicht zu greifbaren Künstlergestalten geworden. Giltlingers einziges beglaubigtes erhaltenes Bild, eine Anbetung der Könige, die der Verfasser vor einem Menschenalter bei Dr. Hofmann in Augsburg sah, ist überfüllt in der Anordnung, flau in der Färbung und leer im Ausdruck. Von Apt wissen wir nur, daß er 1516 neben Jörg Breu dem Älteren im Rathaus zu Augsburg malte; auch wird auf ihn wohl mit Recht die Bezeichnung des guten Kreuzigungsbildes

der Augsburger Galerie zurückgeführt, das früher Altdorfer zugeschrieben wurde. Toman Burgkmair (1444—1523), von dem sich kaum ein beglaubigtes Gemälde erhalten hat, war der Vater und Lehrer Hans Burgkmairs des Älteren (1473—1531), dem Woltmann, Muther und Alfr. Schmid zusammenfassende Arbeiten, Dörnhöffer, Dodgson, Röttinger, Habich und der Verfasser dieses Buches Einzeluntersuchungen gewidmet haben. Das Beste, was er konnte, verdankte Burgkmair, wie Dürer, der Schule Schongauers im Elsaß und seinen italienischen Reisen, vor allem aber, wie Dürer, seiner eigenen Anschauungs-, Gestaltungs- und Verschmelzungskraft. Seine Künstlerschaft beginnt, von frühen Bildnissen abgesehen, mit seinen „Basilikabildern" der Augsburger Galerie. Die Nonnen des Katharinenklosters ließen sich die sieben Hauptkirchen Roms, mit deren Besuch ein Ablaß verknüpft war, in ihren Kreuzgang malen. Drei der Bilder führte Hans Burgkmair, zwei führte der ältere Hans Holbein aus; das sechste, das zwei Basiliken vereint, rührt von einem unbekannten Meister her. Am ausführlichsten hat Weis-Liebersdorf diese Darstellungen gewürdigt. Ihre oberen Spitzbogenfelder veranschaulichen zumeist Passionsszenen; darunter treten die Basiliken in willkürlicher Bauweise hervor; im übrigen sind die noch spätgotisch umfaßten Bildfelder mit Vorgängen der Heiligenlegende geschmückt. Burgkmair malte 1501 die Petersbasilika, vor der die ausdrucksvolle Gestalt des Apostelfürsten thront, 1502 die durch beseelte Landschaftsgründe ausgezeichnete Lateranskirche, 1504 die Basilica Santa Croce, deren Seitenfelder die Ursulalegende lebendig veranschaulichen. Schlanke Gestalten mit hohen, flachen



Abb. 285. Der Evangelist Johannes auf Patmos. Gemälde von Hans Burgkmair dem Älteren in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 494.)

Stirnen, gewölbten Brauen, verzeichneten Mündern kennzeichnen den noch etwas raumlosen Stil dieser bräunlich getönten, reich mit Gold durchsetzten Gemälde. Die Darstellung der Goldenen Pforte des Jubeljahres 1500 an der Peterskirche bringt die erste wirkliche Renaissance auf einem deutschen Gemälde. Renaissance und Spätgotik vermählen sich noch 1507 auf dem berühmten Bilde der Augsburger Galerie, das Christus und Maria, gekrönte, mild beseelte Gestalten, im Himmel thronend zeigt. In den Jahren 1509 und 1510 folgen die reifen, farbenfrischen, in Renaissanceformen schwelgenden Madonnenbilder Burgkmairs im Germanischen Museum, 1511 seine feine, von landschaftlicher Dämmerstimmung erfüllte kleine heilige Familie in Berlin. Dann schuf Burgkmair seine nur in spärlichen Resten erhaltenen Wandmalereien an verschiedenen Fuggerhäusern in Augsburg. Zwischen 1512 und 1518 aber war er hauptsächlich mit großen Holzschnittarbeiten beschäftigt. Erst seit 1518 treten uns wieder Tafelbilder seiner Hand entgegen. Köstlich verschmilzt sein Johannes auf Patmos (1518) in München (Abb. 285) die seelische mit der landschaftlichen Stimmung. Farbentief leuchten der ergreifende große Gekreuzigte (1519) mit den Schächern zur Seite in München und die prächtige Madonna mit der Vermählung der hl. Katharina (1520) im Provinzialmuseum zu Hannover. Schwerfälliger, wenngleich von venezianischem Raumgefühl im Sinne Carpaccios (S. 285) erfüllt, wirken seine letzten Gemälde, von denen die Esther vor Ahasver von 1528 in München und die Schlacht bei Cannä von 1529 in Schleißheim zu jener geschichtlichen Bilderfolge Herzog Wilhelms IV. (S. 490) gehören, die wir bereits kennen. Malerisch und grüblerisch endlich wirkt Burgkmairs ahnungsvolles Doppelbildnis in Wien von 1529, das den Künstler und seine Gattin, im Spiegel schon mit Totenköpfen, zeigt.

Parallel mit Burgkmairs malerischer Tätigkeit aber ging seine Arbeit für den Holzschnitt, die ihn bald als liebenswürdigen, bald als packenden Erzähler erweist. Die „Madonna am Fenster" aus seiner Frühzeit atmet nordisch-häusliche Stimmung. Sein Blatt von 1507 mit Lukas, der die Madonna malt, gehört zu seinen liebenswürdigsten Schöpfungen. Der „Tod als Würger" aus seiner Blütezeit (1510) ist das dramatisch wirksamste aller Todesbilder, aber auch einer der frühesten Helldunkelholzschnitte der Kunstgeschichte. Die wichtigsten von Burgkmairs zahlreichen Buchholzschnitten sind die der Schöpfungen Kaiser Maximilians, die Schestag, Chmelarz, Laschitzer und Frimmel herausgegeben haben. Zuletzt hat Friedländer sie kurz und treffend gewürdigt. Zur Reimchronik des „Teuerdank" (S. 486) steuerte Burgkmair kaum mehr als zwölf, zum „Weißkunig", dem Prosaroman, über 120, zum Triumphzug (S. 482) 67 Blätter bei, die festliche Weltfreude widerspiegeln. Die 77 Ahnenblätter der Wiener Bibliothek hat er allein gezeichnet. Schlichte Begebenheiten bringt er anmutig und anschaulich, festliches Gepränge reich und lebendig zur Geltung. Seine schlanken Gestalten sind natürlich bewegt. Starkknochig, mit tiefliegenden Augen, erscheinen seine Männerköpfe, weicher und rundlicher seine Frauen- und Jünglingsköpfe. Hans Burgkmair der Ältere ist nicht eben ein tiefsinniger und leidenschaftlicher, wohl aber ein daseinsfreudiger, frisch und natürlich empfindender, in dekorativen Wirkungen ausgezeichneter Meister, der aufs engste mit der Geschichte der deutschen Renaissance verwachsen ist.

Als eigentlicher Schüler Burgkmairs auf dem Gebiete des Holzschnitts wird neuerdings, auch von Friedländer, der Freiburger Hans Weiditz angesehen, auf den wir in anderem Zusammenhang zurückkommen. Beliebte Holzschneider der Nachfolge Burgkmairs sind auch sein Sohn Hans Burgkmair der Jüngere (um 1506—56) und Leonhard Beck (um 1483—1542), den Dörnhöffer zusammenfassend behandelt hat. Beck zeichnete sämtliche 123

Blätter „Österreichische Heilige", 77 Holzschnitte des „Teuerdank", 126 des „Weißkunig", mehrere sogar des Triumphzuges. Zu Burgkmairs erfolgreichsten Nachfolgern aber gehören dann noch die beiden Jörg Breu, von denen der Vater 1536, der Sohn 1547 starb. Die Sonderung ihrer nicht eben feinfühligen Bilder und Holzschnitte hat H. A. Schmid, W. Schmidt, Stiaßny, Dörnhöffer, Dodgson und, zusammenfassend, Röttinger beschäftigt. Als Renaissancemeister im Sinne Burgkmairs, aber ohne dessen Klarheit und Wärme, erscheint der ältere Breu, nachdem er 1514 oder 1515 in Italien gewesen, z. B. in seinem Gemälde des Samson von 1515 in Basel, in der Anbetung der Könige von 1518 in der Hospitalkirche zu Koblenz und in der Madonna von 1522 in Wien, aber auch in seinen späteren ungegliedert überfüllten Bildern, wie der Schlacht von Zama (S. 490) in Schleißheim und dem großen Ursulabilde in Dresden. Für das Gebetbuch Kaiser Maximilians schuf er 22 Blätter, die in der Kunstsammlung zu Besançon liegen. Von dem jüngeren Breu sind fast nur Glasbilder, Handschriftenbilder und Holzschnitte bekannt. Sein Fechtbuch von 1513 liegt in der Landesbibliothek zu Dresden, sein Ehrenbuch der Stadt Augsburg im Nationalmuseum zu München. Für den Holzschnitt lieferte der alte Breu z. B. 31 Blatt zum „Teuerdank", der junge seit 1535 vor allem „Bilderbogen", wie den armen Lazarus von 1535 und das venezianische Bankett von 1539. Ehrenplätze wird die deutsche Kunstgeschichte den beiden Breu nicht anweisen, sie als wackere Mitstreiter in Reih und Glied aber gelten lassen.

Unter Burgkmairs, aber auch schon unter Holbeins Einfluß entwickelte sich schließlich Christoph Amberger (um 1500—1561), der die Augsburger Malerei in die mehr italienische Empfindungsweise der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinüberleitete. Nach Woltmann hat Haasler sich am gründlichsten seiner angenommen. In Venedig muß Amberger zu Anfang der 1520er Jahre gewesen sein. Der Einfluß der cinquecentistischen Farbenkünstler Venedigs machte seine Bilder zu den farbenreichsten und farbenflüssigsten deutschen Gemälden ihrer Zeit. Am bekanntesten ist er als Bildnismaler. Mit dem Brustbild des Ulrich Sulizer von 1530 in Wien und der Halbfigur Kaiser Karls V. auf hellgrauem Grunde an rot bedecktem Tische von 1532 in Berlin beginnt die Reihe seiner frei gemalten, ansprechend „ähnlichen", farbig reizvollen, aber doch nicht sehr tiefgründig erfaßten Bildnisse, denen er seinen Ruhm verdankt. Ihnen folgen als seine reifsten Meisterwerke die Bildnisse des Wilhelm Mörz und der Afra Rehm von 1533 im Maximilianeum zu Augsburg, des Matthäus Schwarz und seiner Gattin von 1542 aus der Schubartschen Sammlung bei Herrn Leopold Hirsch in London. Schon aufgelockert, aber um so neuzeitlicher wirkt seine Pinselführung in dem berühmten Bildnis des Sebastian Münster von 1552 in Berlin. Sein schönstes Altarbild, demgegenüber sein Gemälde in der Annenkirche von 1560 schon verblasen erscheint, schmückt den Dom zu Augsburg. Bei all seiner Farbenweichheit und visionären Lichtfülle bewahrt dieses dreiteilige Bild von 1554, dessen Mitte Maria einnimmt, in seinen treuherzigen Gestalten und Köpfen noch ein Stück guter altaugsburgischer Empfindung.

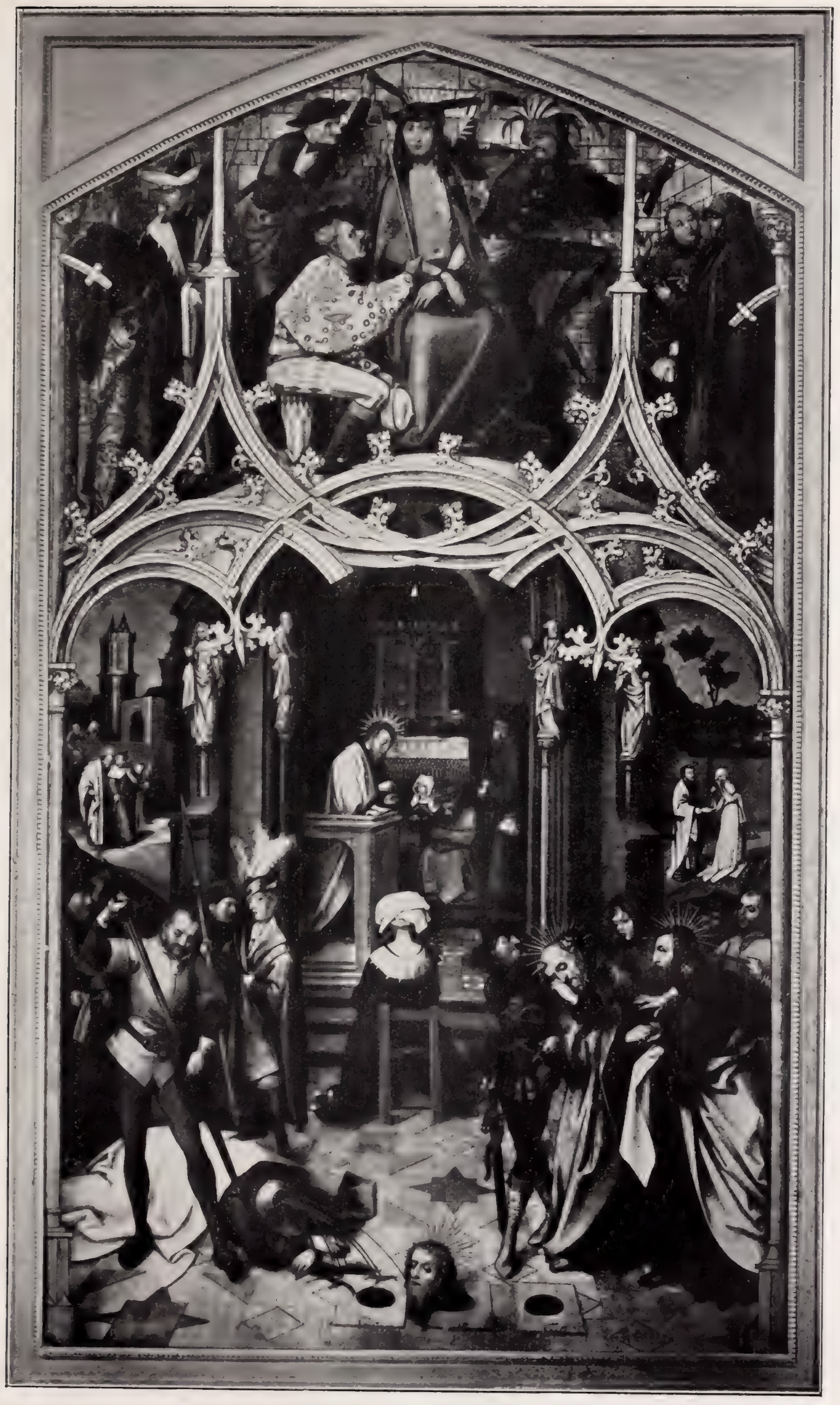
Die Hauptmeister der Malerfamilie Holbein, die neben den Burgkmairs in Augsburg blühte, waren Hans Holbein der Ältere (gest. 1524) und Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Maler waren aber auch des Älteren Bruder Sigmund und des Jüngeren Bruder Ambrosius. Früher vermutete man, Hans Holbein der Ältere sei um 1460 geboren. Stoedtners archivalisch begründete, freilich nicht einwandfreie Behauptung, daß er nicht vor 1473 geboren sein könne, halten wir durch Schmids und Glasers, seines neuesten Biographen,

Widerspruch keineswegs für völlig widerlegt. Jedenfalls war sein Geburtsjahr mit 1460 zu früh angesetzt. Bei wem er gelernt, wohin er gewandert, wissen wir nicht. Doch bleiben wir dabei, daß niederländische und elsässische Einflüsse sich mit seiner schwäbischen Eigenart kreuzen. Schon 1493 tritt Hans Holbein der Ältere uns in den vier beglaubigten Flügeltafeln des Weingartener Altars im Augsburger Dom als fertiger junger Meister entgegen. Das „Opfer Joachims“ und die „Geburt Marias“ spielen unter natürlichem, ihr „Tempelgang“ und die „Darstellung im Tempel“ noch unter goldenem Himmel. Die alten Vorwürfe sind in spätgotischen Typen äußerlich noch steif und befangen, innerlich aber tief und lebhaft bewegt wiedergegeben. Die malerisch vertriebenen Farben glühen in einheitlicher Leuchtkraft. Der Afraaltar im Baseler Museum (1495) steht noch auf demselben Boden. Die spätgotisch stilisierte kleine Goldgrund-Madonna des Meisters im Germanischen Museum, der sich dort die umstrittene etwas jüngere Madonna mit dem Regenbogen anreiht, entstand 1499, gleichzeitig aber auch das erste seiner Basilikenbilder (S. 493), die noch mittelalterlich angeordnete, ungleichmäßig behandelte „Basilica Santa Maria Maggiore“ in der Augsburger Galerie.

Um 1501 und 1502 finden wir Hans Holbein den Älteren, mit großen kirchlichen Aufgaben betraut, in Frankfurt a. M. und in Kaisheim. Seine herben, doch eindrucksvollen Frankfurter Tafeln befinden sich im Städtischen Museum und in der Leonhardikirche der Mainstadt. Sein Kaisheimer Altar, von dessen Tafeln acht der Leidensgeschichte Christi, acht dem Marienleben gewidmet sind, gehört der Münchener Pinakothek. Nur vier Bilder dieser Folge, die Darstellung im Tempel, die Beschneidung, die Anbetung der Könige und der Tod Marias, aber zeigen die eigenhändige Kraft Holbeins und künden in der größeren Lebenswahrheit ihrer anmutigen weiblichen und markigen männlichen Gestalten weitere Fortschritte des Meisters an. Niederländische Einflüsse sind hier unverkennbar. Nach Augsburg kehrte Hans Holbein der Ältere noch 1502 zurück. Die Verklärung Christi von 1502 (Waltherſches Triptychon) in Augsburg und der steinfarbig ausgeführte Passionsaltar in Donaueschingen (1500—1503) verraten die Mitarbeit derberer Gesellenhände. Das letzte eigenhändige spätgotische Bild des älteren Holbein, das sich erhalten hat, ist dann sein großes Gemälde der Paulusbasilika (1508) in der Augsburger Galerie (Taf. 56), in dem wir den malerisch empfindenden Schöpfer jener frühen Dombilder auf höherer Stufe wiedererkennen. Wie geistvoll hat er die Predigt Pauli durch eine vom Rücken gesehene, auf einem Stuhl sitzende Frau von der vorn dargestellten Enthauptung des Apostels getrennt! Wie frisch weisen bei aller Altertümlichkeit der Anordnung die größere Freiheit in der Einzeldurchbildung und die feinfühligere Vereinheitlichung der Farbenempfindung in die neue Zeit voraus!

Im Übergang zu unseres Meisters freiester Zeit stehen auch seine berühmten Silberstiftzeichnungen, von denen einige seinem Bruder **Sigmund Holbein** gehören mögen. Die meisten liegen im Berliner und Kopenhagener Kupferstichkabinett, im Baseler Museum und in der Bamberger Bibliothek. Es sind Bildnis- und Studienköpfe berühmter Persönlichkeiten und schlichter Bürger, die mit erstaunlicher Kraft und Unmittelbarkeit erfaßt und festgehalten sind.

Um 1512 aber tritt uns Hans Holbein der Ältere, offenbar durch Burgkmair verführt, als werdender Renaissancemaler entgegen. In den vier Tafeln der Augsburger Galerie, welche die hl. Anna selbdritt, die Kreuzigung Petri, ein Wunder des hl. Ulrich und die Enthauptung der hl. Katharina darstellen, erscheint mit der derben Renaissance-Ornamentik der oberen Teile zugleich eine absichtliche Abrundung der menschlichen Formen. Weitere Fortschritte in diesem Sinne zeigt der berühmte Sebastiansaltar von 1516 in München. Die gemalten



Taf. 56. Das Mittelstück von Hans Holbeins des Alteren Gemälde der Paulus-Basilika in der Galerie zu Augsburg. *Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.*



Taf. 57. Hans Holbeins des Jüngeren Madonna des Bürgermeisters Meyer im Besitze des früheren Großherzogs von Hessen.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Renaissanceverzierungen sind hier rein und klar gezeichnet, die Gestalt des nackten Sebastian ist, wenn auch noch nicht anatomisch einwandfrei, so doch breit und weich modelliert. Edelreif erscheinen die Frauengestalten der hl. Barbara und der hl. Elisabeth (Abb. 286), völlig lebenswahr aber die Bettler zu Füßen der hl. Elisabeth. Drei Jahre später entstand der „Brunnen des Lebens“ in Lissabon. Seit Scheibler seine Inschrift anerkannt, hat man dieses bedeutende Gemälde, das als weitere Entwickelungsstufe des Sebastiansaltars unter erneuter niederländischer Einwirkung im Sinne Ger. Davids (S. 37) erscheint, als Spätwerk des älteren Holbein angesprochen. Auch Artur Seemanns kenntnisreichen Einwendungen gegenüber, der es dem jüngeren Hans Holbein gibt, halten wir angesichts seiner augsburgischen und niederländischen Anklänge hieran fest. Gerade wegen dieser späten Bilder aber gehört Hans Holbein der Ältere nicht der Entwickelungsstufe Zeitbloms, sondern derjenigen Burgkmairs an.



Abb. 286. Hans Holbeins des Älteren Flügelbilder der hl. Barbara und der hl. Elisabeth vom Sebastiansaltar in der Pinakothek zu München. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Seine Söhne Ambrosius und Hans, von denen jener der ältere war, zogen um 1515 nach Basel, wo sie Gesellen des angesehenen elsässischen Malers Hans Herbster wurden. Ambrosius erhielt 1517 das Zunftrecht, 1518 das Bürgerrecht in Basel, Hans Holbein der Jüngere aber wurde erst 1519 Meister, 1520 Bürger der schweizerischen Rheinstadt.

Ambrosius Holbein wurde zunächst von den Baseler Buchhändlern als Holzschnittzeichner beschäftigt. Nach Woltmann hat Alfred Schmid sich mit der Scheidung seiner Buchbilder von denen seines Bruders befaßt, und Eduard His und Willy Hes haben sich bemüht, seine Ölbildnisse zusammenzustellen, die früher seinem Vater oder seinem berühmten Bruder zugeschrieben wurden. Nach Maßgabe seines bezeichneten Brustbildes eines Jünglings unter reichem Renaissancebogen in Petersburg und seiner beiden durch ein altes Verzeichnis beglaubigten Knaben in Basel, die in gelben Röcken in Renaissancepilaster-Fenstern stehen, muß auch das hübsche Bildnis eines jungen Mannes von 1515 in Darmstadt von ihm herrühren. Es sind ruhige Köpfe mit still beobachtendem Ausdruck. Das verwandte Bild des Malers Hans Herbster in Basel wird von His und von Ganz auf Ambrosius, von Woltmann und von Schmid auf Hans Holbein den Jüngeren zurückgeführt. Hes denkt an Hans Herbster selbst, von dem übrigens keine Bilder bekannt sind. Sicher hat Ambrosius an den frischen, übermütigen Randzeichnungen zu einem Stück von Erasmus' „Lob der Narrheit“ (1515) in

Basel mitgearbeitet, von dessen 159 Einzelbildern Hes 15 auf Ambrosius, 37 auf dessen Bruder Hans, die übrigen auf „derbe Schweizer Künstler" zurückführt. Ambrosius, der 1518 zuletzt erwähnt wird, erscheint in allen diesen Werken als sorgfältiger schwäbischer Meister ohne die eindringliche Kraft seines Bruders.

Der eigentliche Großmeister der schwäbischen Schule des 16. Jahrhunderts, ja einer der größten Künstler aller Zeiten und Völker aber wurde Hans Holbein der Jüngere (1497 bis 1543), dessen alte Biographien von Woltmann, Wornum und Mantz noch nicht überholt sind. An der älteren Holbeinforschung waren neben Woltmann besonders His-Heusler, Vögelin, Zahn und W. Schmidt beteiligt; um die jüngere Holbeinforschung haben sich hauptsächlich H. A. Schmid, Paul Ganz und Daniel Burckhardt verdient gemacht. Deutsch ist Holbeins Kunst wie die Dürers. Wenn Dürer und Holbein trotzdem beinahe als Gegensätze erscheinen, so erklärt sich das, abgesehen von der Verschiedenheit ihrer Temperamente, nicht nur aus dem alten Unterschiede zwischen der fränkischen und schwäbischen, der nürnbergischen und augsburgischen Kunst (S. 491), sondern auch aus dem Altersunterschiede der Meister. Hatte Holbein doch die reife, runde Formensprache, die Kenntnis der Perspektive und das Verständnis der Renaissance, mit denen Dürer sein Leben lang rang, schon mit der Muttermilch eingesogen. Die Renaissanceformen waren, wenigstens in der germanischen Umgestaltung, in der auch Holbein sie feinfühlig verwertete, in Deutschland jetzt schon in so zahlreichen Vorlagen verbreitet, daß es kaum noch einer Reise nach Italien bedurfte, um sie kennenzulernen. Bis 1515 arbeitete Holbein in seiner Vaterstadt Augsburg, dann bis 1517 in Basel, bis 1519 in Luzern, bis 1526 wieder in Basel, bis 1528 in London. 1528—32 war er nochmals in Basel, 1532—43 wieder in London, wo er als Hofmaler Heinrichs VIII. in hohem Ansehen stand. Hat er Italien besucht, was Daniel Burckhardt und Paul Ganz wahrscheinlich gemacht haben, so ist es zwischen 1517 und 1519 von Luzern aus geschehen. Über Oberitalien aber ist er sicher nicht hinausgekommen. Nur die Architekturgründe oberitalienischer Gemälde hat er in sich aufgenommen und weitergebildet.

Dürers Geistestiefe fehlte Holbein wohl. Aber er verfügte über die schärfste Beobachtungsgabe, die ihn zum größten Bildnismaler und großen Satiriker machte, über die leichteste dekorative Phantasie, die ihn zum bedeutendsten deutschen Wandmaler und bedeutenden Kunsthandwerker werden ließ, und über eine Fülle ruhiger Herzenswärme, die sich besonders in seinen meisterhaften Tafelgemälden aussprach. Seine vollendete malerische Technik modelliert die Farben ohne sonderliche Abwandlung durch die Lichtwirkung aus ihren natürlichen Tönen heraus. Schon seine erhaltenen Zeichnungen und seine Holz- und Metallschnitte für die Buchkunst würden übrigens genügen, ihm die Unsterblichkeit zu sichern.

Frische Jugendarbeiten Holbeins sind z. B. die bewegte, noch an den Vater Holbein anknüpfende Kreuztragung von 1515 in Karlsruhe, die Lübke ihm gesichert hat, und die 37 reifsten jener satirischen Randzeichnungen zu Erasmus' Lob der Narrheit, auf die schon hingewiesen wurde. Dann folgen, im Baseler Museum, die lebendigen, vergoldeten Renaissancebogen vor blauem Himmel eingefügten Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin (1516) und die keck-natürlichen nackten Brustbilder Adams und Evas (1517), deren hohe Stirnen lange Zeit typisch für Holbeins Geschichtsfiguren blieben. In Luzern schmückte Holbein seit 1517 das Haus des Schultheißen Hertenstein mit Wandmalereien, die Liebenau nach alten Kopien veröffentlicht hat. Die Außenwände, deren Flächen, abgesehen von ihren Fenstern, nur durch die Malereien gegliedert wurden, zeigten z. B. einen Triumphzug Cäsars, die Innenwände

aber christliche Darstellungen und Volksbilder, wie Jagden, Umzüge und den Jungbrunnen. Das reife, weiche, noch nicht recht eindringliche Halbfigurenbildnis des Benedikt von Hertenstein von 1517, über dem im Fries des Wandgrundes ein altrömischer Reliefzug dargestellt ist, gehört dem Neuyorker Museum. Nach Basel zurückgekehrt, entfaltete der Meister seine volle Jugendkraft (1519—26) zunächst in Bildnissen, wie dem sprechenden Profilbrustbild des Bonifazius Amerbach (1519) in Basel, den drei ähnlich behandelten Bildnissen des Erasmus (1523) in Longford Castle, im Louvre und in Basel, den beiden malerisch aufgefaßten, warm getönten Darstellungen der „Lais Corinthiaca" genannten Buhlerin (1526) und seinem vornehm ruhigen, „in trockenen Farben auf Papier" gemalten Selbstbildnis in Basel. Aber auch seine religiösen Tafelbilder dieser Zeit zeigen eine aufsteigende Entwickelung. Welcher Abstand von jener frühen Kreuztragung zu den acht neuen Passionsbildern in Basel, die zu zweien übereinander in vier schmalen Hochtafeln zusammengefügt worden! Das beschnittene Abendmahlsbild in Basel (Abb. 287) war vielleicht das Mittelbild, zu dem sie gehörten. Wie klar und ruhig bei aller inneren Leidenschaftlichkeit, wie anschaulich und wohlgeordnet sind die Begebenheiten hier wiedergegeben! Wie groß sind die Einzelformen der immer noch langköpfigen und hochstirnigen Gestalten gesehen! Dann, von 1522, die in ruhiger Würde dastehenden Altarflügelgestalten des hl. Georg und der hl. Ursula in Karlsruhe, von 1524 aber das ergreifende Bild des toten Erlösers in Basel, das vom reifsten malerischen Können zeugt! Der Leichnam Christi, der mit geöffnetem Munde und zurückgefallenem Haar auf dem Rücken daliegt, ist geradezu ein Wunder an naturalistischer Durchmodellierung des fahlen Körpers (Abb. 288).



Abb. 287. Ausschnitt aus Hans Holbein d. J. Ölgemälde „Das Abendmahl" in der öffentlichen Kunstsammlung des Museums zu Basel. Nach dem Katalog der Baseler Kunstsammlung.

Auf der Höhe seiner Kunst zeigen den Meister vor allem seine beiden großen Madonnenbilder von 1522 in Solothurn und von 1525 in Darmstadt. Das Solothurner Madonnenbild, das die gekrönte Muttergottes zwischen den Heiligen Ursus und Georg darstellt, ist ganz von ruhigem menschlichen Empfinden erfüllt. Die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meyer (1525) in Darmstadt (Taf. 57), als deren Original vor den Ausführungen Zahns, Woltmanns, Bayersdorfers und des Verfassers dieses Buches die schöne, etwas veränderte Kopie in Dresden gefeiert wurde, ist längst allein als Holbeins echtes Bild erkannt worden. Die Dresdener Nachbildung ist nach Ernst Majors Darlegung wahrscheinlich um 1636 in Amsterdam für die französische Königin Maria Medici von deren Hofmaler Bartholomäus Sarburgh ausgeführt worden. Knieend ließ der katholisch gebliebene Bürgermeister sich mit den Seinen zu Füßen der in einer Renaissancenische stehenden, gütig herabblickenden, gekrönten Jungfrau malen, die ihr nacktes Kindlein zärtlich an sich drückt. Der Einfall des Romantikers Ludwig Tieck, daß Maria ihren gesunden Sohn zu den Kindern des Bürgermeisters auf den Teppich gestellt und dafür das kranke Söhnchen des Bürgermeisters, es zu heilen, auf den Arm genommen habe, ist im Sinne unserer Neuromantiker 1914 von Oskar Ollendorf nicht eben überzeugend wieder aufgenommen worden. Die sieben Gestalten des Bildes

sind zu wunderbar geschlossenem Aufbau zusammengeordnet. Die Madonna ist das Urbild einer milden, blonden, deutschen Mutter. Die sechs Familienglieder sind Bildnisgestalten von erstaunlicher Kraft und Wahrheit und von inniger Beseelung durch die gleiche Andacht. Einzig ist der Schmelz der schlichten Modellierung der Köpfe und Hände, die greifbare Stofflichkeit der Wiedergabe des Teppichs und der Kleider, einzig aber auch die Verbindung unmittelbarster Lebenswahrheit mit dem Hauche stillen Gottesfriedens, der das Bild durchzieht.

Zwischen 1520 und 1525 muß Holbein auch die feierlich wirkenden Orgelflügel vom Münster, jetzt in der Kunstsammlung zu Basel, gemalt haben, die Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin, Maria und den hl. Pantalus unter schwerem, vollem Renaissanceblattwerk braun in braun wie unbemalte Holzschnitz-Reliefbilder darstellen. Von Holbeins gleichzeitiger Tätigkeit als Baseler Fassadenmaler haben sich nur Entwürfe erhalten, im Museum z. B. eine Kopie des Originalentwurfs des „Hauses zum Tanz", dessen gemalten Scheinhallen und Lauben ein kecker Bauerntanz-Fries eingefügt war. Die ganze Schauseite muß überaus reich, lustig und festlich dreingeblickt haben. Weitaus die wichtigsten Wandgemälde Holbeins aber schmückten den neuen großen Ratssaal in Basel. Außer einigen schwachen Bruchstücken haben sich nur einige Originalentwürfe und Kopien im dortigen Museum erhalten. Doch hat Schmid alles anschaulich wieder zusammengestellt. Nur die eine, größere Hälfte der Bilder, die zunächst als Wandschmuck wirkte (1521, 1522), gehörte der Zeit vor Holbeins Reise nach



Abb. 288. Der Leichnam Christi. Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren im Baseler Museum. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris. (Zu S. 499.)

England an. Die etwas gesuchten Darstellungen aus der alten Welt waren stattlichen Hallen und Plätzen mit weiten Fernblicken eingeordnet. Blattgold verlieh dem Beiwerk echten Goldglanz. Holbeins gleichzeitige „Visierungen" für bürgerliche Glasbilder (S. 475) hat Ganz besprochen. Die alten stilvollen Teppichgründe der Glasscheiben verwandelten sich allmählich in Landschaften. Die Wappen räumten den schildhaltenden Landsknechten zu ihren Seiten einen immer hervorragenderen Platz ein; aber Holbein verstand es, dem alten Flächenstil wenigstens scheinbare Zugeständnisse zu machen. Basel und Berlin besitzen seine schönste Entwürfe dieser Art.

Außerordentlich reich war in diesem Zeitraum aber auch Holbeins Tätigkeit für den Holz- und Metallschnitt der Baseler Buchkunst. Zwischen 1523 und 1526 schnitt Hans Lützelburger, der Begründer des „Feinschnitts", Holbeins erfindungsreiche Zeichnungen zum Alten Testament, die die bekannten Geschichten mit möglichst wenig Figuren anschaulich und anheimelnd wiederholen, und die berühmten Todesbilder des Meisters, die zu den packendsten Schöpfungen der deutschen Holzschnittkunst gehören. Von anderer Hand vollendet, wurden beide Folgen nach Lützelburgers Tode 1538 bei Trechsel in Lyon veröffentlicht. Doch scheint, wie auch Friedländer meint, der Lyoner Ausgabe der Todesbilder in Buchform eine Baseler Ausgabe der Blätter vorausgegangen zu sein. Die vierzig Todesbilder, die uneigentlich als „Totentanz" (S. 55) bezeichnet werden, veranschaulichen alle erdenklichen Lagen, in denen die Vertreter aller Stände vom Tode überrascht werden. Eine Fülle satirischen Humors ist

hineingewebt. Jedes Blatt wirkt wie die Einzelszene eines Dramas. Wie packend z. B. der Kaufmann, den der Tod von seinen Warenballen fortreißt (Abb. 289)! Die Formensprache aber verallgemeinert sich in diesen Holzschnitten doch schon zusehends.

In seiner ersten englischen Zeit (1526—28) malte Holbein fast ausschließlich Bildnisse. Schon seine zahlreichen leichtgefärbten Bildniszeichnungen in Kreide oder Kohle, von denen 87 in Windsor liegen, zeigen die erstaunliche Sicherheit seines Auges und seiner Hand. Von Holbeins ausgeführten Ölbildnissen dieser Zeit, fast durchweg Halbfiguren mit Händen in halber Wendung nach vorn, vor schlichtem Bildgrund oder einfach belebtem Wandgrund, sind besonders die künstlerisch feinfühlig aufgefaßten, mit dem ganzen Zauber seiner kernigen und doch zarten Pinselführung ausgestatteten Bildnisse Sir Thomas Mores (1527) in der Huthschen Sammlung zu London, Sir Henry Guildfords in Windsor (1527), des Erzbischofs von Canterbury William Warham (1527) im Lambeth House zu London, des Astronomen Nikolaus Kratzer (1528) im Louvre und das gediegene Doppelbildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes (1528; Abb. S. 554) in Dresden hervorzuheben. Das leider untergegangene, nur in einer Kopie bei Sir Hugh Lane in London erhaltene große Familiengruppenbild seines Gönners Thomas More, das achtzehn teils stehende, teils sitzende Männer- und Frauengestalten in breiter, etwas lockerer Anordnung vor schlichtem, mit Wappen geschmücktem Wandgrund darstellte, kann als Vorläufer aller niederländischen Gruppenbildnisse des 17. Jahrhunderts angesehen werden.

Während seines dritten Baseler Aufenthalts (1528—32) malte Holbein das ausgezeichnete, leiblich und seelisch unmittelbar erschaute und frei und flüssig hingesetzte Bild seiner Frau mit ihren beiden Kindern in Basel, schwang er sich gleichzeitig jedoch, indem er den Wandschmuck des Ratssaales durch die beiden gewaltigen, in den Originalskizzen erhaltenen Kompositionen „Rehabeams Zorn" und „Saul vor Samuel" vollendete, zu dem größten deutschen Wandmaler auf. Eine großartig geschlossene Anordnung verbindet sich in ihnen mit selbständig empfundener Durchbildung der einzelnen Gestalten.

In seiner letzten Londoner Zeit (1532—45), in der Holbein teils im Dienste König Heinrichs VIII., teils unter dem Schutze der deutschen Kaufleute des „Stahlhofs", der deutschen Börse in London, stand, schuf der Meister zunächst die beiden berühmten sinnbildlichen und doch von klarem Leben erfüllten, uns nur aus kleinen Nachbildungen bekannten Wandbilder des Reichtums und der Armut im „Stahlhof", entwickelte sich gleichzeitig aber auch zu dem gewaltigsten Bildnismaler diesseits der Alpen. Immer kühler, schlichter und wahrer wurden seine Modellierung und seine Färbung, immer erstaunlicher die unbestechliche künstlerische Wahrhaftigkeit, womit er die ganze vornehme Welt Londons und die Vertreter der deutschen Handelswelt am Themsestrande auf die Fläche bannte. Durch wärmeres Eigenempfinden zeichnen sich z. B. die Bildnisse des Kölners Derik Born in Windsor und in Petworth, des Falkners Cheseman von 1533 (Abb. 290) und eines zweiten Falkners von 1542 im Haag aus. Die meisten Dargestellten tragen ihren eigenen Charakter in fast ergreifender Gelassenheit, unbekümmert um die Außenwelt, zur Schau.

Durch seine Miniaturbildnisse, wie das Heinrichs VIII. in Althorp und das der Katharina Howard und anderer in Windsor, eines Hofbeamten und seiner Gattin in Wien, trug Holbein wesentlich zur Entwickelung dieses neuen Kunstzweiges bei, der die Benennung der mittelalterlichen Handschriftenbilder erbte. Durch sein großes, in reicher Renaissancehalle steif angeordnetes Gruppenbildnis Heinrichs VIII. mit Jane Seymour und seinen Eltern, das leider mit

dem Schlosse Whitehall verbrannte, stellte er sich in deutscher Eigenart den größten italienischen Bildnismalern an die Seite. Durch das Bild der Verleihung des Freibriefes König Heinrichs VIII. an die Chirurgengilde, das sich, wenn auch von schwächeren Nachfolgern vollendet und stark übermalt, in der Barbers Hall in London erhalten hat, wurde er auch zum Bahnbrecher jener nordischen Gildenstücke, die die Niederländer des 17. Jahrhunderts bevorzugten. Als Doppelbildnis mit lebensgroßen ganzen Gestalten sind die vortrefflich durchgeführten „beiden Gesandten" der Londoner Nationalgalerie (1533) weltberühmt. Von den Einzelbildnissen des Königs, die Holbein für den Londoner Hof malte, hat sich, außer einem kleinen Bilde Heinrichs VIII. in Windsor, kaum ein eigenhändiges Stück erhalten. Ein bekanntes Bild der Jane Seymour (1536) aber hängt in Wien, ein gutes Bild der Anna von Kleve (1539) im Louvre, ein Kinderbild des Prinzen von Wales in Hannover. Einen Platz für sich als lebensgroßes Bild in ganzer Gestalt nimmt das wunderbare Bild der Herzogin von Mailand in London ein, das 1909 für 1200000 Mark erworben wurde. Zu den machtvollsten und am prächtigsten ausgestatteten Hofbildnissen Holbeins aber gehören das des Herzogs von Norfolk in Windsor und das des Sieur de Morette in Dresden. Zu den köstlichsten bürgerlichen Bildnissen des Meisters zählen das reich mit Beiwerk versehene Bild des George Gisze (1532; Abb. 291) in Berlin und das des tatkräftig dreinblickenden jungen Mannes (1542) in Wien. Gerade von vorn gesehen sind noch Bildnisse wie das des Kölners Wedig in Berlin, des Cyriakus Faller in Braunschweig und des Dirk Tybis von Duisburg in Wien; halb nach rechts gewandt sind z. B. noch Sir Richard Southwell in den Uffizien und Dr. John Chambers in Wien, halb nach links gewandt ist die stattliche englische Dame in Wien dargestellt. Ganz im Profil nach links aber erscheint der liebenswürdige Simon George im Städelschen Institut. In den letzten Bildnissen des Meisters tritt die immer schattenlosere kühle Helligkeit seiner sorgfältig verschmolzenen Fleischtöne, die immer breiter und ruhiger hingesetzte Eigenfarbe der Gewänder, die immer schlichtere, „lapidarere" Auffassung der ganzen Persönlichkeiten, immer überzeugender hervor.



Abb. 289. Der Kaufmann. Holzschnitt aus den Todesbildern Hans Holbeins des Jüngeren. Nach dem Original im Kupferstichkabinett zu Dresden. (Zu S. 501.)

Um alle so verschiedenartigen Schöpfungen Holbeins von seinen reizvollen Entwürfen fürs Kunstgewerbe bis zu seinen gewaltigsten Bildnissen und erhabensten Wandgemälden schlang die gleiche wohltuende Sicherheit der Auffassung und der ausführenden Technik das einigende Band. Eine große künstlerische Persönlichkeit steht hinter allen Schöpfungen Holbeins; und doch wirken sie so selbstverständlich wie Naturerzeugnisse.

Neben Holbein blühte in der deutschen Schweiz, deren Malerei des 16. Jahrhunderts Haendcke geschildert hat, eine Reihe geringerer Meister, in deren Werken wir nacheinander den Spuren Schongauers, Dürers und Holbeins begegnen. Am bedeutsamsten entfalteten sich hier jetzt die Fassadenmalerei, die Glasmalerei (S. 475) und der Buchholzschnitt;

inhaltlich aber treten als Besonderheiten das Landsknechtstreiben und das Reisläufertum in den Vordergrund.

In Basel ragt nach Hans Herbster (um 1470—1550; S. 497), der wahrscheinlich zur Schongauerschule gehörte, zunächst Urs Graf von Solothurn (um 1485—1530) hervor, der sich nach Schongauers und Dürers Stichen zum fruchtbaren Holzschnitt- und Glasscheibenzeichner entwickelte. Schon seine keck und flott hingesetzten Zeichnungen der Baseler Sammlung zeigen, daß er sich hauptsächlich im Bannkreis des Kriegslebens und Dirnenwesens bewegte, die er mit unvergleichlicher Urwüchsigkeit schilderte. Sittlich ernster behandelte Nikolaus Manuel von Bern, genannt Deutsch (1484—1530), derartige Gegenstände. Künstler, Dichter, Krieger und Staatsmann zugleich, war er auch als Maler tätig. Seine berühmteste Schöpfung war sein Wandgemälde des Totentanzes (1517—21) im Garten des Dominikanerklosters zu Bern. Als Glasmaler von großer Farbenkraft erscheint er in seinen Wappenfenstern des Baseler Rathaussaales. Von seinen Ölbildern fesseln die Enthauptung des Täufers und das Parisurteil in Basel durch ihre farbenkräftige landschaftliche Stimmung und ihre gesunde Leiblichkeit im Aufputz der Zeittracht, sein grauschattiges Selbstbildnis in Bern durch seine feine Durchgeistigung. Von seiner eigensten Seite zeigen auch ihn seine in verschiedenen Sammlungen erhaltenen, oft auf farbigem Grunde weiß gehöhten Zeichnungen aus dem Landsknechtsleben, deren Formensprache sich bei derberer Auffassung manchmal derjenigen Holbeins nähert.



Abb. 290. Hans Holbeins des Jüngeren Bildnis des Falkners Cheseman im Haager Museum. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 501.)

Der Züricher Hauptmeister dieser Zeit, Hans Leu (um 1470—1531), ist erst durch Daniel Burckhardts und Haendckes Untersuchungen als einer der bedeutendsten Schweizer Darsteller reizvoller Landschaftsgründe hervorgetreten. Christliche und mythologische Bilder seiner Hand mit stimmungsvollen Alpenlandschaften bewahren das Züricher und das Baseler Museum. Trockener sind seine Bildnisse. Aber auch die Bildnisse seines jüngeren Landsmannes Hans Asper (1499—1571) und des Baselers Hans Klauber (1535—78) übersetzten den Stil Holbeins, obgleich beide Künstler in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinlebten, noch nicht ins Akademisch-Italienische, sondern ins Handwerksmäßig-Kleinbürgerliche.

Von Basel rheinabwärts gewandt, treffen wir im Mainzischen, dem auch Memling (S. 33) entsproß, den großen Matthias Grünewald von Aschaffenburg (gest. um 1530), der neben Dürer und Holbein eine neue eigenartige Richtung der Malerei, die weiche, flüssige, seelischer Erregung entstammende Helldunkelmalerei, die leidenschaftliche, aus religiöser Hingabe geborene Stimmungsmalerei, die schwärmerische, von himmlischen Gesichten getragene Phantasiekunst vertrat. Strebte Dürer sein lebelang bei aller Geistigkeit nach fester, klar

verstandener Formensprache, so rang Grünewald nur danach, der Leidenschaft seiner Seele Ausdruck zu leihen. Zeigen Grünewalds späteren Werke auch, daß ihm die Bau- und Schmuckformen der italienischen Renaissance und die neuzeitlichen Lehren der leiblichen und räumlichen Gestaltung bekannt waren, so vermied er, der Überzeugungskraft seiner Ausdruckskunst zuliebe, doch absichtlich die feste Form, die die Gliedmaßen in allen ihren Gelenken durchbildet und die Leiber durch ihre Gewandung hindurchfühlen läßt. Aber über das 15. Jahrhundert ging er ebensoweit hinaus wie Dürer und Holbein, nur in anderer Richtung. Erstaunlich eindringlich ist die Gebärdensprache seiner Gestalten. Die Raumtiefe erzeugt er nicht durch perspektivische Berechnung, sondern durch Licht- und Farbenwirkungen. Auf Farbe und Licht ist alles bei ihm zugeschnitten. Auch sein Helldunkel ist farbig, und visionäre Lichtwirkungen hat kein Italiener so überzeugend veranschaulicht wie er. Schon Sandrart, der deutsche Kunstgelehrte des 17. Jahrhunderts, nannte ihn einen „hochgestiegenen, verwunderlichen Meister“ und „den deutschen Correggio“. Unsere heutigen Jungen stellen ihn hoch über Dürer und Holbein. Jedenfalls hat er, diese ergänzend, die eigensten Tiefen des deutschen Seelenlebens am selbständigsten erfaßt und am eindringlichsten wiedergegeben. Erst durch Woltmann, Eisenmann, H. A. Schmid und Rieffel, denen Bock, obgleich er sich eingehend mit ihm beschäftigt hat, nicht immer überzeugend gegenübertritt, ist Grünewald der deutschen Kunstgeschichte zurückgewonnen. Schmid und Friedländer erscheinen uns als die zuverlässigsten Führer durch seine Werke.



Abb. 291. Hans Holbeins des Jüngeren Bildnis des George Gisze im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 502.)

Die künstlerische Herkunft Grünewalds ist noch immer nicht einwandfrei aufgeklärt. Ansprechend erscheint die Vermutung Schmids, daß er nicht vor 1480 geboren und 1501 Schüler Hans Holbeins des Älteren in Frankfurt gewesen sei. Daß er Italien besucht hat, glaubt Hagen aus der Ähnlichkeit einiger Motive seines frühesten erhaltenen Bildes, der Verspottung Christi in München, mit Motiven eines in Florenz erhaltenen Bildes schließen zu müssen. Daß er in den Niederlanden gewesen, wo namentlich Hieronymus Bosch (S. 39) ihn beeinflußt hätte, sehen andere als wahrscheinlich an. Wir können beides getrost dahingestellt sein lassen. Daß auch ihm Anregungen von außen zugeflossen, ist selbstverständlich. Jedenfalls aber hat er alle fremden Anregungen im höchsten Maße verarbeitet in sein grunddeutsches Wesen aufgenommen; und jedenfalls hat er sich aus der reichen ober- und mittelrheinischen Malerei des 15. Jahrhunderts rasch zu dem selbständigen Meister entwickelt, der einzig in seiner Art blieb. Als frühestes erhaltenes Bild des Meisters dürfen wir mit Braune jene um 1503 entstandene Verspottung Christi in München ansehen, die seine Eigenart noch in der Entwickelung begriffen zeigt. Tief ergreifend wird das Jammerbild des stumm leidenden, mit verbundenen Augen und gefesselten Armen dasitzenden Heilands veranschaulicht, auf den von allen Seiten eingehauen, eingepeitscht, eingetrommelt und gepfiffen wird. Echt grünewaldisch sind schon die sprechenden, obgleich nicht im einzelnen durchgebildeten Hände und das tiefenbildende Dämmerlicht des Mittelgrundes. Auch die schwärmerische kleine Kreuzigung in Basel gehört der Frühzeit Grünewalds, um 1505, an. Rührender ist der Schmerz des Johannes, überzeugender die Erleuchtung des Hauptmannes unter dem Kreuze niemals wiedergegeben worden; und wunderbar schließt die grell-schwüle Stimmung der Landschaft sich dem Schmerzensausdruck an. Um 1510 entstanden die beiden durch das Monogramm des Meisters beglaubigten Flügelbilder des städtischen Museums in Frankfurt, die äußerlich und innerlich bewegten, als Standbilder gedachten steingrauen Heiligengestalten, die, wie man annimmt, zu den Flügeln von Dürers Hellerschem Altar (S. 483) gehörten. Dann aber folgte, wohl schon früher begonnen, Grünewalds beglaubigtes Hauptwerk im Kolmarer Museum, die drei Flügelpaare des Antoniusaltars aus Isenheim (S. 76), die Baumgarten, Fleurent und Friedländer besprochen haben, Bock mit besonderer Wärme geschildert hat. Lebhaft bewegt, von scharf einfallendem Oberlicht umspielt, stehen die machtvollen, standbildartigen Gestalten der Heiligen Antonius und Sebastian auf den festen Flügeln. Die Staffel unter dem Mittelbilde stellt die Beweinung Christi neben seinem offenen Grabe in neuartiger Anordnung dar. Bei geschlossenen Flügeln zeigt deren Außenseite die leidenschaftlich erregte, aller *zeichnerischen* Körperlichkeit spottende, ihrer *malerischen* Leiblichkeit nach aber unübertroffene Darstellung des Gekreuzigten mit den Seinen. Als neu eingeführter Zeuge weist Johannes der Täufer zum Heiland empor. Ist das äußere Flügelpaar geöffnet, so erscheint in der ganzen Breite des Mittelschreins die mystische Darstellung der in duftiger, atmosphärisch erregter Landschaft zärtlich über ihr neugeborenes Kind gebeugten Muttergottes, die an einem spätgotischen Tempeltor dasitzt. Vom farbigen Himmelslicht umwogt huldigen ihr unendliche Scharen in der offenen Tempelhalle herabgeschwebter, musizierender und jubelnder Engel (Abb. 292). Merkwürdig ist die zweite, gekrönte Muttergottes, die sich in der Halle knieend an der Huldigung beteiligt. Die Deutung, an der Lange sich erfolgreich beteiligt hat, ist noch nicht völlig überzeugend gelungen. Der spätgotische Tempel scheint der alte Bund zu sein, der dem neuen huldigt. Neben diesem Bild ist auf den Innenseiten der Außenflügel links die Verkündigung mit neuartigem Ausdruck des Erschreckens in der vor dem Engel zurückfahrenden Jungfrau, rechts aber die Auferstehung des Heilands dargestellt, dessen „Astralleib“,

deutlich als solcher gekennzeichnet, emporschwebt (Taf. 58). Wird dann auch das innere Flügelpaar geöffnet, so erscheinen im Mittelschrein die großartigen, schon besprochenen (S. 76), in Holz geschnitzten Heiligengestalten, auf den Innenseiten der Flügel aber zur Linken die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, deren phantastische Landschaft an die Donauschule erinnert, zur Rechten die Versuchung des hl. Antonius, auf den in schauriger Felsenwildnis der ganze Teufelsspuk der Hölle losgelassen ist. Die breite, volle Formen=



Abb. 292. Matthias Grünewalds „Madonna mit dem Kinde" im Kolmarer Museum. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris. (Zu S. 505.)

sprache dieser Bilder ist hier und da realistisch bis zur Häßlichkeit, ihr malerischer Vortrag, der selbst das Haupt= und Barthaar schon als weiche Massen behandelt, ist leicht und flüssig, die satten Lokalfarben werden durch die starken Lichtwirkungen überall gebrochen und verklärt. Alles in allem ist der Isenheimer Altar das größte und großartigste Werk der ganzen deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, das sich erhalten hat.

Nach 1517 malte Grünewald einen Altar für Aschaffenburg, zu dem nach Schmid das malerisch reizvolle, durch Konrad Lange eingehend gewürdigte, Madonnenbild der Pfarrkirche zu Stuppach und der Flügel mit der „Gründung der Basilica Santa Maria maggiore" im Münster zu Freiburg gehören. Um 1522 entstand die bis zur Verzerrung pathetische, zeichnerisch vernachlässigte, malerisch gewaltige, ganz breit und weich hingesetzte Kreuzigung der



Taf. 58. Matthias Grünewalds Auferstehung Christi. Flügelbild vom Isenheimer Altar in Kolmar.

Nach H. A. Schmid, „Die Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald“



Taf. 59. Die zur Seligkeit Eingehenden aus dem „Jüngsten Gericht“ des Lukas van Leyden im Museum zu Leiden.

Nach F. Dülberg, „Frühholländer“ I.

Karlsruher Kunsthalle (Abb. 293). Zu Grünewalds letzten Werken, die er für den Kurfürsten Albrecht von Brandenburg in Halle schuf, gehört das große Mittelbild des Mauritiusaltars in München, das in machtvoll körperlicher Anordnung und lichtdurchflossener, malerischer Pinselführung die Bekehrung des heiligen Mohren durch den prächtig angetanen hl. Bischof Erasmus mit den Zügen des Kardinal-Kurfürsten darstellt, gehört aber auch die ergreifende Altarstaffel mit der Beweinung Christi und dem Stifter in der Aschaffenburger Stiftskirche. Die kleine Zahl sicherer erhaltener Gemälde des merkwürdigen Meisters, denen sich einige Kreidezeichnungen in Berlin, Dresden, Karlsruhe, Basel, Wien und Oxford anreihen, genügt, uns seine große künstlerische Persönlichkeit in ergreifender Deutlichkeit vor Augen zu stellen. Eine eigentliche Schule konnte Grünewald bei seiner ausgesprochenen Eigenwilligkeit kaum bilden. Das innerste Wesen seiner geistig seelenvollen, von malerischem Helldunkel getragenen Ausdruckskunst aber läßt sich rheinabwärts durch einige Zwischenglieder, wie wir sehen werden, bis zu Rembrandt van Rijn verfolgen, als dessen großen oberdeutschen Vorläufer wir Grünewald ansehen.



Abb. 293. Matthias Grünewalds Gemälde „Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes" in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

Älter als Grünewald war demnach doch wohl Hans Baldung, genannt Grien, der, zwischen 1476 und 1480 von schwäbischen Eltern in Weyersheim bei Straßburg geboren, als Straßburger Ratsherr gestorben, nahe Beziehungen zum Markgrafen Christoph von Baden unterhielt und das Hauptwerk seines Lebens in Freiburg schuf, wo er von 1512 bis 1516 weilte. Nach Eisenmann und Woltmann haben Terey und Stiaßny über ihn geschrieben. Daß Baldung sich nach Dürer gebildet, in dessen Werkstatt er vor dessen zweiter italienischer Reise gearbeitet zu haben scheint, ist klarer, als daß später Grünewald ihn entscheidend beeinflußt hat, mit dessen malerischer Auffassung er wenig gemein hat. Seine Zeichnung zeigt einen gewissen großen Wurf, ist aber leerer als die Dürers, härter als die Grünewalds. Es ist ihm mehr um die bildnerische Leiblichkeit der Einzelgestalten als um seelische Vertiefung oder räumlichen Zusammenschluß zu tun. Aus seiner Färbung leuchtet, wenigstens in einigen seiner frühen Werke, oft ein lebhaftes Grün hervor, dem er seinen Beinamen verdanken soll. Seine Phantasie schwelgt in nackter Weiblichkeit, in Todesbildern und Hexensabbaten, weiß aber auch die religiösen Stoffe mit kräftigem Leben und wuchtigem, etwas äußerlichem Pathos zu erfüllen. In der Zeichen- und Holzschnittkunst bildete er die Helldunkeltechnik, die auf farbigem Grunde weiße Lichter erhöht oder ausspart, zu großer Meisterschaft aus. Unter seinen Helldunkelholzschnitten zeigen der Hexensabbat und der Gekreuzigte bei aller Gegensätzlichkeit

der Empfindung die gleiche Beherrschung der menschlichen Formen und die gleiche, etwas theatralische Leidenschaftlichkeit der Bewegung. Seine Holzschnitte der Klage um Christus (Bartsch 5) und der merkwürdigen Darstellung, wie der Heiland mit dem Kopfe nach unten von Engeln gen Himmel getragen wird (B. 43), kennzeichnen seine Vorliebe für kühne Verkürzungen. Unter seinen 276 Zeichnungen, die Terey veröffentlicht hat, sind Darstellungen so verschiedener Gegenstände wie die Madonna auf grünem Grund und der Kentaur mit Amor in Basel, der Gekreuzigte von 1524 und die Frau mit dem Tode in Berlin, der Christus in Wolken und die drei Hexensabbatblätter in der Albertina mit der gleichen harten Formenfülle und dem gleichen, nicht immer mehr natürlichen Schwunge wiedergegeben. Als gefeierten Glasmaler lernen wir Hans Baldung an der Hand Geiges' im Freiburger Münster kennen. Wie er in frischer Jugendkraft malte, vergegenwärtigt uns seine etwas formenharte, aber farbenfrische „Anbetung der Könige" (um 1507) im Berliner Museum. Sein kirchliches Hauptwerk, dem Baumgarten ein Büchlein gewidmet hat, ist der Hochaltar des Freiburger Münsters (1512—16), dessen Mittelbild die Krönung Marias in visionärem, doch etwas hartem Lichte zeigt. Hier sind schon Rot und Blau die herrschenden Farben. Von seinen „Kreuzigungen" im Berliner und im Baseler Museum soll jene noch Dürerschen, diese schon Grünewaldschen Einfluß verraten. Ganz er selbst ist er jedenfalls im Martyrium Dorotheas im Rudolphinum zu Prag (1520) und im Tod Marias (1521) in Sankt Maria im Kapitol zu Köln. In seinen späteren Darstellungen bevorzugt er mythologische und sinnbildliche Vorwürfe mit nackten Frauen, in deren Wiedergabe er immer zierlicher und gewundener wird, was man mit Glaser als Rückkehr des Zeitgeschmacks zur gotischen Biegung auffassen mag. Von seinen Allegorien zeigen die beiden Bilder in Basel, die den Tod als Würger darstellen, zeigen die „himmlische und irdische Liebe", auch die beiden Hexen genannt, im Städelschen Institut (Abb. 294), zeigen aber auch die beiden Bilder des Madrider Museums, die Harck bestimmt hat, und das merkwürdige Bild der sieben Lebensstufen bei Frau von Harck in Leipzig ihn in seinem eigensten Fahrwasser. Baldungs Einzelbildnisse endlich, denen man z. B. in Karlsruhe und in München begegnet, verraten jenen Mangel an innerem Leben, an dem der Meister manchmal leidet.

Hauptsächlich als Meister der vervielfältigenden Kunst fesseln uns die elsässischen Künstler, die unmittelbar auf Baldung folgen. Johannes Wechtlin, der nach Röttinger von 1506 bis 1526 in Straßburg wirkte, hat namentlich den Helldunkelholzschnitt, in dem er das Weiß der Lichter und das Graugrün des Grundes mit zur Modellierung benutzte, weiterentwickelt. In heidnischen Darstellungen, wie dem Orpheus (Bartsch 8), ist er am meisten in seinem Elemente. Ihm erhaltene Gemälde mit Sicherheit zuzuschreiben, ist bisher nicht gelungen. Nicht weniger bedeutend ist Hans Weiditz, der, von Hans Burgkmair ausgegangen, seit 1522 in Straßburg hauptsächlich für Augsburger Verleger arbeitete (S. 494). Als den Petrarcameister, wie man ihn früher nach seinen Holzschnitten für Petrarcas Trostspiegel nannte, hat Röttinger ihn erkannt. Als Maler kommt in diesen Gegenden jetzt nur noch der „Meister von Meßkirch" in Betracht, der, früher mit Schäufelin (S. 485) verwechselt, als künstlerische Persönlichkeit von Koetschau nach seinem Dreikönigsbild (um 1540) in der Stadtkirche zu Meßkirch umschrieben worden ist. Daß er Jörg Ziegler geheißen, ist behauptet, aber nicht erwiesen worden. Mehr Zeichner als Maler, erinnert er in seiner vollen, klaren Formensprache mehr an Baldung als an Schäufelin oder gar an Grünewald. Seine Färbung ist hell und gleichmäßig. Seine Bau- und Zierformen stehen auf dem Boden der Renaissance; seine religiösen Bilder strahlen ruhig behagliche Wärme aus, doch blicken seine Heiligen den Beschauer zuweilen etwas

beifallsüchtig an. Von den Heiligenflügeln seines Dreikönigsbildes in Meßkirch befinden sich zwei in München, zwei in Donaueschingen, dessen Galerie auch seine anmutige Maria in der Herrlichkeit besitzt. Seiner ganzen Haltung nach ist der Meister, der nichts Fränkisches besitzt, eher alemannisch als schwäbisch.

Den Schöpfungen der süddeutschen Malerei hat das weite Gebiet im Norden der Mainlinie keine ebenbürtigen Leistungen zur Seite zu stellen. Den Osten Norddeutschlands beherrschte der von Franken eingewanderte Meister Lukas Cranach mit seinen Söhnen und Schülern. Im mittleren Norddeutschland, in Westfalen, trat der Einfluß Dürers am stärksten hervor. Im Nordwesten, namentlich am Niederrhein, blieb der niederländische Einfluß maßgebend.



Abb. 294. Hans Baldungs Ölgemälde „Die beiden Hexen" im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Nach Photographie von F. Bruckmann in München.

Den sächsischen Landen fehlte es vor und neben den Cranachs, deren Hauptsitz Wittenberg war, nicht an Künstlern, die von anderen Orten, namentlich von Leipzig und Altenburg aus, ein weites Gebiet mit annehmbaren, doch etwas handwerksmäßigen Kirchenbildern versorgten, deren Würdigung wir dem Werke Flechsigs (S. 161) überlassen müssen. Am Hofe Friedrichs des Weisen zu Wittenberg aber spielten verschiedene auswärtige Künstler eine Rolle. Sein Hofmaler seit 1504 war Lukas Cranach der Ältere (1472—1553) von Kronach in Oberfranken, der sich offenbar mehr unter dem Einfluß der Donauschule (S. 488) als der Nürnberger Schule zu einem Meister von eigenartiger, wenn auch unsteter Kraft entwickelt hatte. In seinen jüngeren Jahren taucht er in München und Wien auf. In Wittenberg, wo Barbari (S. 284) ihn beeinflußte, zog er als fertiger Meister ein. Neben seiner Hofstellung bekleidete er hier wiederholt die Würde eines Ratsherrn, ja des Bürgermeisters, und spielte im Anschluß an Luther und die Seinen eine hervorragende Rolle im geistigen Leben der norddeutschen Residenz- und Universitätsstadt. Die zahlreichen Werke, die er mit seinem Wappen, der Flügelschlange, bezeichnete oder von seinen Söhnen oder anderen Gesellen bezeichnen ließ, sind außerordentlich ungleich an Wert. Die Grundlage ihrer Sichtung und Sonderung schuf Chr. Schuchardt, an den Scheibler und der Verfasser dieses Buches anknüpften. Neuerdings haben besonders Flechsig, Hedwig Michaelson, Friedländer und Rieffel sich Cranachs angenommen. Von seinen Holzschnitten und Kupferstichen geht Worringers feinfühliges Buch aus, das den Meister schließlich als „den ersten Maler eines neuen, bürgerlichen Publikums" kennzeichnet. Nur seine früheren, eigenhändigen Werke rechtfertigen das Lob, das seine Zeitgenossen ihm spendeten. Seine späteren Bilder litten unter der Handwerksmäßigkeit des Betriebes seiner Werkstatt, aber auch unter der Kleinlichkeit des Geschmackes seiner Besteller, der in kleinen

Zimmerbildern zierlich glatte, wenig oder gar nicht bekleidete Frauen in heiteren Handlungen vereinigt zu sehen liebte. Auffallend ist der rasche Stilwechsel in seinen frühesten bekannten, einschließlich der ihm nur zugeschriebenen Schöpfungen. Auf anderem Boden als die von Dörnhöffer entdeckte ganz frühe Kreuzigung im Schottenstift zu Wien, die leidenschaftliche, landschaftlich malerisch empfundene Kreuzigung von 1503 in München und das Bildnis des Wiener Kanzlers Reuß von 1503 im Germanischen Museum, die Kenner wie Friedländer, Schmidt, Flechsig, Rieffel und Dodgson ihm zuschreiben, steht die köstliche, beglaubigte, formenfrische und farbensatte „Ruhe auf der Flucht" von 1504 im Berliner Museum (Abb. 295), in der die üppige Landschaft wunderbar poesievoll mit der Rast der von Engeln umspielten heiligen Familie zusammenklingt. Wieder auf anderem Boden steht das glatter gezeichnete, dünner gemalte und kühler gefärbte Martyrium der hl. Katharina von 1506 in Dresden, dessen einen Flügel die Sammlung Speck in Lützschena besitzt; abermals auf anderem Boden aber der 1505 von Friedrich dem Weisen und seinem Bruder Johann dem Beständigen gestiftete, 1509 vollendete Annenaltar der Marienkirche zu Torgau, den Rieffel in dem fürs Städelsche Institut erworbenen Altar mit der etwas locker, aber ansprechend einer reichen Renaissancehalle eingeordneten Gruppe der heiligen Sippe und den Stiftern wieder nachgewiesen hat. Jene schöne, nicht beglaubigte, heute von den meisten Kennern als frühe Hauptschöpfung Cranachs anerkannte Kreuzigung von 1503 verrät so erhebliche Abweichungen in den Typen, in der Färbung und in der Behandlung des landschaftlichen Vordergrundes von jener bezeichneten Ruhe auf der Flucht



Abb. 295. Die Ruhe auf der Flucht. Gemälde von Lukas Cranach dem Älteren im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachf. (R. Tamme) in Dresden.

von 1504, daß der Verfasser dieses Buches noch immer nicht voll davon überzeugt ist, daß sie nicht von einem tüchtigen unbekannten Meister der Donauschule herrührt.

Die vorzügliche nackte stehende Venus von 1509 in Petersburg zeigt noch den hoch-ovalen Kopf der Berliner Maria von 1504 mit seinen starken Wangen und seiner schmalen, hohen Stirn. Charaktervoll individuell erscheint das Brustbild des Christoph Scheurl vom gleichen Jahr beim Freiherrn von Scheurl in Nürnberg. Dann folgten der großartige lebens-volle Marienaltar mit den Stifterflügeln in Wörlitz und die idyllisch landschaftlich gestimmte Madonna des Breslauer Domes, die im ganzen noch die gleichen Typen zeigen. Die Jahreszahl 1514 tragen die prächtigen Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin in Dresden, nahezu die frühesten lebensgroßen Einzelbild-nisse in ganzer Gestalt, die überhaupt bekannt sind (S. 419 und 491). Mehr prächtig als ma-lerisch wirken die blattgoldreichen Trachten; die Köpfe, die Hände und die Hunde aber gehören in ihrer schlichten, doch eindringlichen Behand-lung zur besten Pinselkunst der Zeit. Noch deut-licher als alle diese Gemälde spiegeln übrigens die Kupferstiche und Holzschnitte Cranachs, die Lippmann herausgegeben, Flechsig eingehend be-sprochen hat, seinen früheren Werdegang wider. Die frühesten datierten Kupferstiche, wie die eigenartige „Buße des hl. Chrysostomos“ und die packenden Brustbilder Friedrichs des Weisen und seines Bruders sind freilich erst 1509 und 1510 entstanden. Die Holzschnitte Cranachs aber beginnen nach den neueren Zuschreibungen schon mit den nicht äußerlich beglaubigten Kreuzigungen von 1502, auf denen wieder die Zuschreibung jenes Kreuzigungsgemäldes von 1503 an Cranach beruht. Wir können ihnen hier nicht nachgehen.



Abb. 296. Hans (?) Cranachs „Apollo und Diana“ im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachf. (R. Tamme) in Dresden. (Zu S. 512.)

Seit 1515 vermindert sich der sprunghafte Stilwechsel in Cranachs Gemälden; 1516 ist sein neuer Frauentypus mit kleineren Nasen und Untergesichtern, schlankeren Wangen, mächtiger vorspringenden Stirnen vollendet. Maßgebend für diese Entwickelung sind die Darstellungen der „Verlobung der hl. Katharina“ in Wörlitz und in Pest, dann aber, von 1518, die beiden Madonnen beim Großherzog von Weimar und im Dome zu Glogau, von 1520 das ruhige, stimmungsvolle Bild der Bamberger Galerie, das die Verehrung der Heiligen Wilibald und Walburga durch den knieenden Erzbischof von Bamberg darstellt.

Mit diesem Bilde sehen wir uns plötzlich in den Kreis der „Pseudogrünewald-Bilder“ versetzt, d. h. der Bilder, die zu einer Zeit, die weder die Jugendentwickelung Cranachs noch die echten Werke Grünewalds (S. 503) kannte, diesem Meister zugeschrieben wurden. Daß alle diese Werke teils eigenhändige Bilder, teils Werkstattbilder Cranachs aus den 1520er Jahren sind, haben Scheibler, Woltmann, Eisenmann, Schmidt und der Verfasser dieses Buches

schon vor einem Menschenalter verteidigt, wurde außerdem neuerdings z. B. wieder von Flechsig und Rieffel gegen Janitschek verfochten. Daß Bilder dieser Reihe, wie die Heiligen Barbara und Katharina in Dresden und die hl. Anna selbdritt in Berlin eigenhändige Werke Lukas Cranachs sind, wird heute ebenso allgemein zugegeben, wie daß ihre Mehrzahl, deren berühmteste der große Flügelaltar von 1529 in der Marienkirche zu Halle und die großen Heiligenflügel des Mauritiusbildes des echten Grünewald in München sind, nur der Werkstatt Cranachs angehören. Flechsig erkennt nicht nur in den meisten Pseudogrünewald-Bildern, sondern auch in zahlreichen Bildern, die bisher allgemein für eigenhändige Werke Cranachs galten, die Hand seines 1537 „in zarter Jugendblüte" gestorbenen Sohnes Hans Cranach. Daß dieser manche dieser Bilder gemalt hat, ist wahrscheinlich; daß er aber alle Bilder, die Flechsig ihm zuschreibt, gemalt habe, können wir um so weniger zugeben, als sie unter sich sehr verschiedene Hände zeigen. Einige der bezeichneten kleineren mythologischen Bilder, wie „Venus und Amor" in Schwerin, „Das silberne Zeitalter" in Weimar, das mittelalterlich aufgefaßte „Parisurteil" in Kopenhagen, alle von 1527, „Apollon und Diana" von 1530 in Berlin (Abb. 296), mögen wirklich von Hans herrühren. Auch die sinnbildlichen Darstellungen der Reformation, „Sündenfall und Erlösung", deren älteste von 1529 sich in Prag und in Gotha befinden, mag Hans wirklich ausgeführt haben. Jedenfalls aber beweisen Kupferstiche Lukas Cranachs von 1520, wie „Luther als Mönch" in zwei verschiedenen Fassungen und der Kardinal Albrecht von Brandenburg, daß Cranachs lutherische Gesinnung ihn nicht hinderte, Altarwerke für den Kardinal zu malen.

Dem älteren Cranach selbst schreiben wir nach wie vor Bilder zu wie den verliebten Alten von 1512 in Pest, „Samson und Delila" von 1529 im Augsburger Rathaus, wie Adam und Eva von 1531 in Dresden, ja selbst die bereits akademisch glatte Lucrezia der Feste Koburg und den „Mund der Wahrheit" von 1534 in Schleißheim. Cranachs weibliche Typen zeigen jetzt oft eine echte „tête carrée" mit chinesisch schief gestellten Augen; die Männerköpfe werden schematischer regelmäßig zugeschnitten, die Landschaften aus dem Gedächtnis hinzugefügt. Übrigens ist die Eigenhändigkeitsfrage bei all den zahlreichen kleinen mythologischen und allegorischen Bildern, deren nackte Gestalten manchmal fast wieder nach gotischer Art ausgebogen erscheinen, weniger wichtig als die Erkenntnis, daß die ganze Cranachsche Werkstatt, die mit Bestellungen aus Bürger- und Adelskreisen überhäuft war, sich dem glatter und gezierter werdenden Zeitgeschmack fügte. Nur seine Bildnisse dieser Zeit gehören zu seinen besten Schöpfungen. Von den zahlreichen kleinen Altersbildnissen Friedrichs des Weisen, die nach dessen 1525 erfolgtem Tode entstanden, und den vielen gleichzeitigen Bildern Luthers und seiner Gattin, die nach deren Verheiratung hergestellt wurden, mag Hans Cranach in der Tat manche Wiederholungen ausgeführt haben. Als tüchtige Bildnisse Lukas Cranachs des Älteren selbst aber erscheinen uns z. B. der farbig gekleidete junge Mann (1521) in Schwerin, Luther als Junker Jörg (1522) in der Leipziger Stadtbibliothek, Albrecht von Brandenburg in lebensgroßer Halbfigur (1526) in Berlin, derselbe als Hieronymus im Gemache in Darmstadt (1525) und in Berlin (1527), die Verlobtenbildnisse Johann Friedrichs des Großmütigen und seiner Braut, der Prinzessin Sibylle von Cleve (1526; Abb. 297), die kernigen Bildnisse der Eltern Luthers (1527) in der Wartburg, aber auch das markige, lebensgroße Bildnis Heinrichs des Frommen in ganzer Gestalt vor rotem Grunde (1537) in Dresden.

Als Hans Cranach 1537 gestorben, Lukas Cranach der Ältere selbst Bürgermeister von Wittenberg geworden war, bestellte dieser seinen jüngeren, 1515 geborenen Sohn Lukas zum Leiter seiner Werkstatt und veränderte sein Künstlerzeichen, dem er liegende statt der stehenden

Flügel gab. Aus den zahlreichen Passionsbildern dieser Cranachschen Spätzeit ragt z. B. die Verspottung Christi aus der Galerie Weber in Hamburg (1538) hervor. Zu den volkstümlichsten Darstellungen des Meisters gehört der Jungbrunnen (1546) in Berlin. Daß er das große Schlußbild seines Lebens, das mächtige Altarbild der Stadtkirche zu Weimar, wo er starb, die protestantische Erlösungsallegorie mit dem alles beherrschenden Gekreuzigten in der Mitte, mit Luther und Cranach unter den Leidtragenden und dem prächtigen Stifterpaare, 1552 noch selbst begonnen hat, erscheint uns unzweifelhaft, wenn wir Flechsig auch zugeben, daß Lukas Cranach der Jüngere, von dem vielleicht auch schon das berühmte „Selbstbildnis" seines Vaters von 1550 in den Uffizien herrührt, das meiste an der Ausführung getan hat. Cranach erscheint in seinen Anfängen in der Tat als würdiger Genosse Dürers, Holbeins und Grünewalds, wurde in der norddeutschen Stadt, deren Bürgermeister er war, aber zu sehr von der spießbürgerlichen Nüchternheit berührt, die hier herrschte, um uns mit der breiten Masse der späten Bilder, die er unter seinem Namen in die Welt schickte, noch als der große Meister zu erscheinen, als der er in Wittenberg einzog.



Abb. 297. Lukas Cranachs des Älteren Bildnis der Prinzessin Sibylle von Cleve als Braut im Landesmuseum zu Weimar. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachf. (R. Tamme) in Dresden.

Die Aussonderung aller eigenhändigen Werke Lukas Cranachs des Jüngeren (1515—86) aus der Masse der Cranachschen Werkstattsarbeiten, die zwischen 1537 und 1553 entstanden, ist nicht leicht. Ob z. B. das gute männliche Bildnis von 1544 in Dresden vom alten oder vom jungen Lukas gemalt ist, wird sich schwer feststellen lassen. Im allgemeinen erkennen wir die Bilder des Sohnes an ihrer flaueren, wenn auch freieren Zeichnung, an ihrer flüssigeren, dünneren Malweise und ihrer matteren, bräunlich tonigeren Färbung. Die Stadtkirche in Wittenberg und die Dresdener Galerie sind reich an Werken seiner Hand. Sein Hauptwerk aber ist das Altarblatt der Schloßkirche zu Augustusburg, dessen Mitte der Gekreuzigte in malerischer atmosphärischer Stimmung einnimmt, während die zahlreichen Bildnisgestalten zu seinen Füßen von breitem persönlichen Leben erfüllt sind. Als Bildnismaler steht Lukas Cranach der Jüngere überhaupt auf der Höhe seiner Zeit. Dem prächtigen, 1556 gemalten Bildnis des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg im Berliner Schlosse folgten z. B. die lebensgroßen Bildnisse des Kurfürsten August, der Kurfürstin Anna und ihrer Kinder (1564 und 1565) im Historischen Museum zu Dresden, die mit ihren Schlagschatten schon eine räumliche Wirkung erstreben.

Unter den Händen der Schüler der beiden Lukas Cranach, von denen Wolfgang Krodel (tätig in Schneeberg 1528—55) z. B. in Dessau, Darmstadt und Wien, Hans Krell, „Der Fürstenmaler" (erwähnt in Leipzig 1531—65), in Dresden und Leipzig vertreten ist, sank die Kunst wieder zum Handwerk herab oder schleppte sich in provinzieller Lahmheit weiter.

Einen provinziellen Charakter bewahrte die Malerei des 16. Jahrhunderts auch im Herzen des mittleren Norddeutschlands. Hauptsächlich in Erfurt scheint Hans Brosamer (um 1500 bis 1554) gearbeitet zu haben, ein Maler, Stecher und Zeichner für den Holzschnitt unter dem

Einfluß der Cranachschule, von dessen Hand z. B. Wien, Straßburg und Karlsruhe biedere, trocken gemalte Bildnisse besitzen. Hans Raphon aus Northeim, dem Engelhard nachgegangen ist, war schon im ersten Viertel des Jahrhunderts hauptsächlich in Einbeck tätig. Das bedeutendste seiner ziemlich rückständigen Altarwerke ist der überfüllte Kreuzigungsaltar im Dom zu Halberstadt. Weiter im Westen wurde nach wie vor in Westfalen, wo oberdeutsche und niederländische Einflüsse sich mischten, das Beste geleistet. In Dortmund malten die mittelmäßigen Meister Viktor und Heinrich Dünwege 1521 das große Altarwerk der katholischen Pfarrkirche, dessen Mittelstück den Kalvarienberg in noch altertümlich strenger und gedrängter Anordnung darstellt. Die männlichen Köpfe atmen bildnisartige Kraft, die weiblichen zeigen ein herbes Oval mit kleinen Nasen, Augen und Mündern. Dieselben Hände verrät das geistig bewegte, mit kräftigem Wirklichkeitssinn durchgeführte Gerichtsbild von 1520 im Weseler Rathaus. Unter den beiden Meistern den älteren, hellfarbigen, von dem jüngeren, tieffarbigen zu unterscheiden, ist gewagt. Von einem von ihnen oder von beiden rühren jedenfalls Bilder her wie die Kreuzigungen in München und in Münster, die hl. Sippe in Antwerpen, der Tod des hl. Nikolaus und Lukas als Madonnenmaler in Münster. Für einen jüngeren Meister aber halten wir mit Scheibler den Maler der Kreuzigung in der Kirche zu Cappenberg, wogegen die Forscher, die, wie Clemen, im Dortmunder Altar die Hand des älteren von der des jüngeren Bruders unterscheiden, den Cappenberger Meister für den älteren Dünwege halten. Sorgfältig hat vor kurzem W. Kaesbach zwischen den drei Meistern zu unterscheiden gesucht und jedem von ihnen eine Anzahl von Bildern zugewiesen. Renaissancemäßig wirkt nur der „Meister von Cappenberg“.

In Soest, der alten Kunststadt, in deren Mauern um 1480 noch ein so kernig-westfälisches Bild wie die Kreuzigung der Höhenkirche entstand, blühte jetzt Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), ein tüchtiger, von Dürer beeinflußter Maler und Kupferstecher, dessen Werke schon Woltmann und W. Schmidt zusammengestellt haben. Seine Gemälde, von denen der hart gemalte Schmerzensmann (1529) im Rudolphinum zu Prag und die prächtige Halbfigur eines vor weiter Landschaft von vorn gesehenen Jünglings (1540) in der Galerie Liechtenstein zu Wien als echt gelten, sind selten. Schmitz bezweifelt auch sie und läßt ihm höchstens das Bildnis eines Grafen Philipp von Waldeck im Besitze des Grafen Friedrich zu Waldeck und Pyrmont. Als Kupferstecher aber zählt Aldegrever zu den fruchtbarsten „Kleinmeistern“. Seine Ornamentstiche gehören zu den Trägern der deutschen Renaissance, und seine kecken Darstellungen aus dem Volksleben mit ihren langen, zugreifend bewegten Gestalten überzeugen gerade durch ihre westfälische Knorrigkeit.

In Münster herrschte weniger eigenartig, doch in ausgesprochener niedersächsischer Selbständigkeit Ludger to Ring der Ältere (1497—1547), ein biederer, in seiner Art tüchtiger Meister, dessen Wand- und Tafelbilder im Dom zu Münster und dessen männliches Bildnis in Berlin mit ihrer klaren Leiblichkeit doch schon von der älteren Art der Dünwege in neuzeitlichere Bahnen einlenken. Ihm folgten seine Söhne Hermann (1520—97) und Ludger to Ring der Jüngere (1522—82), von denen jener, der vorzugsweise Geschichten malte, sich einer weichen, tonigen, dieser, der vorzugsweise Bildnisse ausführte, einer festeren, kühleren Malweise befleißigte. Hermann to Rings Hauptschöpfung sind die drei großen silbergelb leuchtenden Gemäldefenster mit Passionsdarstellungen im Dom zu Münster, die schon voll in Renaissanceformen prangen. Seine späteren Tafelbilder, wie sein Jüngstes Gericht in Münster, kennen schon michelangeleske Bewegungen. Ludger to Rings beste Leistung ist sein feines kleines weibliches Bildnis in ganzer Gestalt in Hamburg.

Vielseitiger, farbenprächtiger und formenreicher als die westfälische erblühte die gleichzeitige **niederrheinische** Malerei, die wir mit den Meistern der hl. Sippe, des Bartholomäusaltars und von Sankt Severin (S. 98) schon weit ins 16. Jahrhundert herab verfolgt haben. Was Scheibler und der Verfasser dieses Buches in der „Geschichte der Malerei“ zu ihrer Erkenntnis beitrugen, hat zunächst Firmenich-Richartz, haben dann Aldenhoven und Scheibler vervollständigt. Im vollen 16. Jahrhundert wirkt die niederrheinische Malerei fast als ein Zweig der niederländischen. Scheidet der „Meister des Todes Marias“, nachdem er durch die Forschungen Kaemmerers, Firmenich-Richartz', K. Justis, Glücks und Hulins mit großer Wahrscheinlichkeit als der Antwerpener **Joos van Cleve der Ältere** erkannt worden ist, aus der kölnischen Schule aus, so erscheint doch auch sein Vorgänger **Jan Joest van Calcar**, der Schöpfer der prächtigen, 1505—08 gemalten Flügel mit sechzehn Darstellungen aus dem Leben Jesu in der Pfarrkirche zu Calcar, als ein Sprosse der alten Schule von Haarlem (S. 38—39). In Haarlem lebte er, und in Haarlem starb er 1509. Ihrer persönlichen Abstammung nach gehören beide Meister jedoch wahrscheinlich dem deutschen Niederrhein an, und Joos van Cleve, auf den wir zurückkommen (S. 535), hat auch nachweislich in Köln gemalt. Der eigentliche kölnische Hauptmeister des 16. Jahrhunderts, **Bartholomäus Bruyn** (1493—1555), steht daher auf ihren Schultern. Den unmittelbarsten Anschluß an sie verraten seine früheren Kirchenbilder; aber selbst die Hauptwerke seiner mittleren Zeit, wie die Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben des Heilands in der Stiftskirche zu Essen (1522 bis 1527) und die prunkenden Darstellungen aus der Legende des hl. Viktor und der hl. Helene im Dom zu Xanten (1529—34), schließen sich in ihrer kräftig natürlichen Formensprache und ihrer feurigen Färbung noch an seine Meister an. In den Xantener Bildern regt sich daneben in dem geregelten Aufbau schon deutlicher die neuzeitliche Absichtlichkeit. Am bedeutendsten ist Bruyn jedoch als Bildnismaler. Zu den schönsten seiner scharf beobachteten und schlicht wiedergegebenen Bildnisse, deren Modellierung entfernt an die Holbeins erinnert, gehören die des Bürgermeisters Johann von Rheidt (1525) und eines jungen Ehepaares (1534) in Berlin, des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler (1535) und des Peter Clapis (1537) in Köln. Bruyns spätere Historienbilder aber sind geradezu typisch für die Verheerung, die die Nachahmung italienischer Formen und Farben in der deutschen wie in der niederländischen Kunst anrichtete. Schon in Bruyns Abendmahl in der Severinskirche zu Köln, an dem übrigens sein Sohn **Barthel Bruyn der Jüngere** (1530 bis um 1607) mitgearbeitet haben mag, hat der Wandel sich vollzogen. An die Stelle kraftvoller Unmittelbarkeit ist verblasene Nachahmung getreten. Zwischen der italienischen und der italienisch-niederländischen Strömung hin und her getrieben, verlor die deutsche Kunst um diese Zeit allmählich die Kraft, selbst zu sehen, zu empfinden und zu gestalten, die sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in so hohem Maße besessen hatte.

II. Die niederländische Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Unter der Herrschaft Kaiser Karls V. erfreute das ganze Gebiet der Niederlande, das jetzt vom friesischen Norden bis zum wallonischen Süden einen Kreis des Deutschen Reiches bildete, sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der reichsten Blüte des Handels, der Gewerbe und der Künste. Antwerpen eroberte sich, Brügge überflügelnd, rasch die Führung;

aber die gleichen künstlerischen Bestrebungen verbanden schon infolge der Berufung der Meister von Stadt zu Stadt, trotz aller örtlichen Unterschiede, alle Teile des Gebietes zu einem künstlerisch ziemlich einheitlich empfindenden Ganzen. Unter der spanischen Herrschaft Philipps II. dagegen erstickte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländische Einheit in Strömen edlen Blutes. Als die südlichen, spanisch und katholisch bleibenden Provinzen sich von den nördlichen, protestantisch und selbständig gewordenen Landesteilen getrennt hatten, ging die neue Grenze mitten durch das Gebiet der niederdeutschen Sprache, wie die Niederländer selbst ihre Mundart damals noch nannten, hindurch. Kein Wunder daher, daß die Scheidung des künstlerischen Empfindens nur allmählich erfolgte. Gegen Ende des Jahrhunderts aber erfolgte sie wirklich; und früher noch in der Baukunst als in der Malerei entstand neben der flämischen eine holländische Nationalkunst von eigenem Gepräge.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts entwickelte die niederländische Kunst sich der deutschen nahezu parallel. Dann folgten Jahrzehnte bewußten Spielens mit der italienischen Renaissance, gegen das doch bald genug ein kräftiger völkischer Rückschlag eintrat. Die niederländische Kunst lernte allmählich mit den fremden Formen, die selbständig weitergebildet wurden, wie mit ihrem Eigentume schalten, und diese nationale Nebenströmung schwoll im Übergang zum 17. Jahrhundert zu jenem mächtigen, alles mit fortreißenden Strome an, dessen Fluten Leben und Schönheit verbreiteten.

Auf Schritt und Tritt empfinden wir mit Schmerzen, welche Fülle von flämischen und holländischen Meisterwerken des 16. Jahrhunderts in den niederländischen Freiheitskriegen untergegangen ist. Waren doch schon 1554 im Kriege Karls V. gegen Heinrich II. von Frankreich die ersten jugendfrischen Schlösser der niederländischen Renaissance wieder zerstört worden, und sollen im August 1566 beim ersten Auflodern des Aufstandes doch in Brabant und Flandern binnen drei Tagen vierhundert Kirchen und Kapellen geplündert und ihrer Kunstschätze, die auf die Straßen geworfen wurden, beraubt worden sein. Gerade in den Niederlanden ergibt sich daher aus der Urkundenforschung, wie sie in Pincharts Sammelwerk vorliegt, und aus der schriftstellerischen Überlieferung, die bis auf Guicciardini, Lampsonius und Karel van Mander zurückgeht, vielfach ein anderes, reicheres kunstgeschichtliches Bild als aus den erhaltenen Werken, an die wir uns gleichwohl in der Hauptsache halten müssen.

Um die Aufnahme und Verarbeitung der Formensprache der italienischen Renaissance dreht sich auch der Entwickelungskampf der niederländischen **Baukunst** dieses Zeitraums, deren Kenntnis wir, nächst den nur mit Vorsicht zu benutzenden Schriften von Schoy und von Schayes, vornehmlich den Sammelwerken von Ysendyck, von Ewerbeck und von Krook, aber auch den Einzelarbeiten von Graul, Galland, Hedicke und anderen verdanken.

Drei Phasen dieser Entwickelung lassen sich auf der ganzen Linie unterscheiden. Die erste, die Übergangsphase, ist ihrem Wesen nach noch spätgotisch, nimmt aber nach und nach eine Reihe von italienischen Einzelmotiven auf, die sie willkürlich verarbeitet. Die zweite hat die Formen der italienischen Renaissance mit Liebe an den Quellen studiert und läßt sie mit erträglichem Verständnis, manchmal aber auch mit eigener Empfindung im Zusammenhang an niederländischen Bauten erstehen. Die dritte erzeugt jene national-niederländische Rückwirkung, die die fremden Formen in nordische umwandelt und sie geschickt und phantasievoll zu der schon barock angehauchten niederländischen Hochrenaissance weiterentwickelt.

Die **kirchliche** Baukunst hatte in den Niederlanden nach 1500 zwar noch eine Reihe begonnener Bauten im alten gotischen Stil zu vollenden, Neuschöpfungen aber nur in

geringer Anzahl auszuführen. Am Antwerpener Dombau (S. 7) folgte 1503 Dominicus de Waghemakere seinem Vater Hermann. An der schönen Jakobskirche in Antwerpen arbeitete Rombout Keldermans (gest. 1531) neben Waghemakere. Sainte-Gudule in Brüssel erhielt ihre große nördliche Chorkapelle erst 1534—39. Unter den wenigen kirchlichen Neubauten oder neubauartigen Umbauten dieser Zeit in den Niederlanden ist namentlich die fünfschiffige, mit einem Kapellenkranz ausgestattete Jakobskirche in Lüttich (1513—38) ausgezeichnet, deren prächtige spätgotische Netzgewölbe wie mit Spitzen besetzt sind. Als Übergangsbau besonderer Art aber kommt namentlich die große Johanniskirche in Gouda in Betracht, die, 1485 gegründet, nach einem Brande von 1552 erneuert, ihr hölzernes Tonnengewölbe durch Rundpfeiler stützt, die durch Rundbogen miteinander verbunden sind.

Auch die weltliche Baukunst hielt in den Niederlanden noch lange an der Spätgotik fest. Schlechthin spätgotisch wirken z. B. das prachtvolle Rathaus zu Middelburg, dessen breite Blendarkadenfassaden Anthonis Keldermans der Ältere von Mecheln 1512 entwarf, und das nicht minder prächtige Rathaus zu Audenarde (1525), dessen feine, von einer Spitzbogenhalle getragene Schauseite zu den reichsten Belgiens gehört. Auch das üppig gegliederte, an schwermütigen geschichtlichen Erinnerungen reiche „Brothaus" (1514—25), die alte Königsherberge am Markt zu Brüssel, prangte in reichster Spätgotik, die seine jetzige Erneuerung freilich kaum noch ahnen läßt. Echter erhalten ist das stattliche, reich gegliederte, schon mit ausgeschwungenem Hochgiebel ausgestattete „Schifferhaus" von 1531 zu Gent, das die „flamboyante" Spätgotik mit feinem Anstand zur Schau trägt. Die Kenntnis der Renaissanceformen wird zunächst, wie in Deutschland und keinesfalls früher als dort, durch Stiche und Gemälde der Meister vermittelt, die Italien besucht hatten. Sahen wir Renaissanceknäblein mit Girlanden auf Bildern Memlings (S. 36) bereits im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auftreten, so erscheinen Renaissanceformen in schärferer Ausprägung doch erst in den Baulichkeiten der Bilder Mabuses (S. 534), der 1508, und Orleys (S. 536), der jedenfalls auch in Italien war. Der frühe Ornamentstich spielt in den Niederlanden trotz der bedeutenden Renaissancefüllungen (1522) des Meisters J. G. keine solche Rolle wie in Deutschland. Aus Abbildungen der Entrée joyeuse des Kaisers in Brügge aber ersehen wir, daß dem Schaugepränge hier schon 1515 Renaissanceformen nicht fremd waren.

In greifbarer Plastik erscheinen Renaissancemotive zuerst in der reichen spätgotischen Kleinarchitektur der niederländischen Kamine, Lettner, Chorgestühle und Grabmäler der frühen Jahrzehnte des Jahrhunderts. Zu den ältesten gehören die Füllhörner, Knäblein und Halbkränze am gotischen Kamin des Stadthauses zu Bergen op Zoom. Balustersäulchen, Akanthuskelche und Kranzträger erscheinen 1520 an der Grabtafel des Professors Bogaert in der Peterskirche zu Löwen. Runde Zierschilder schmücken die Balustersäulen der beiden vor 1527 vollendeten Kamine im Rathause zu Courtrai. Kannelierte Pilaster tragen den gleichalterigen Giebel einer Grabtafel der Bruderkirche zu Zutphen.

Der führende Baumeister der auch in Großbauten noch wesentlich spätgotischen Übergangszeit war Rombout Keldermans von Mecheln (gest. 1531), der Architekt Karls V. Der Entwurf des spätgotischen Teiles des Rathauses zu Gent, an dem sein Freund Dominicus (nach Neeffs nicht Hermann) de Waghemakere, wie in der Jakobskirche zu Antwerpen, neben ihm arbeitete, trägt die Jahreszahl 1517. Der wirkungsvolle, aus Erd- und Obergeschoß bestehende Bau mit seinen reizenden Ecktürmchen, seinen breitbogigen Fenstern, seinen Baldachinen und Balustraden, seinem ganzen Gewande von flammigem Maßwerk wurde

1535 vollendet. Die Gotik seiner Formensprache tritt um so auffallender hervor, als die zweite, 1595—1602 angebaute Hälfte des Rathauses sich in drei klassizistischen Hochrenaissancegeschossen erhebt. Deutlicher veranschaulicht nichts den Wandel des Geschmacks zwischen 1535 und 1595. Schon 1517 arbeitet Keldermans übrigens auch am Palaste der Statthalterin Margareta von Österreich in Mecheln, dem jetzigen Justizpalast, der zwar im Hofe noch spätgotische Formen bewahrt, im ganzen aber, schon 1507 begonnen, der früheste niederländische Renaissancebau ist. Daß ein gewisser Guyot de Beauregard, den einige von dem bekannten Bildhauer Guyot de Beaugrant unterscheiden, der erfindende Baumeister gewesen, ist möglich. Sicher aber ist der schlichte, mit einfachen Giebelfenstern und Balusterbalkons geschmückte Bau, dessen Renaissancepilaster auf das Portal und die hohen Dachgiebel beschränkt sind, von der gleichzeitigen französischen Baukunst beeinflußt. Rombout Keldermans' sogenanntes Fischerzunfthaus in Mecheln trägt schon Renaissancemuscheln in seinen spätgotischen Fensteraufsätzen, und sein letztes Werk, das Eckgebäude am Markt, das ehemalige Stadthaus zu Mecheln, das jetzt das Museum beherbergt (1529), ist mit Renaissancemedaillons geschmückt.



Abb. 298. Der Holzturm der Hauptkirche zu Haarlem. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission.

Hauptwerke eines ausgesprochenen Mischstils sind ferner der malerische, von kurzen, reich verzierten Kandelabersäulen gestützte Arkadenhof des ehemaligen Bischofspalastes, jetzigen Justizgebäudes in Lüttich (Taf. 60), an dem Erard van der Mark und François Borset arbeiteten, — die große, nicht sowohl von Renaissanceformen durchsetzte als von Renaissanceverhältnissen beherrschte, ursprünglich von Dominicus de Waghemakere, dem Vollender der Turmspitze der Antwerpener Kathedrale, und Paul Snydincx erbaute Hofhalle der Börse zu Antwerpen (1531), die nach den Bränden von 1581 und 1858 im alten Stil, aber in neuen Verhältnissen erstanden ist, — und Johann Wallots und Christian Sixdeniers prächtiges Kanzleigebäude, „Le Greffe", in Brügge (1535—37; Taf. 61), dessen reiche, schwere Frührenaissance mit ihren gefurchten Halbsäulen am Erd- und Obergeschoß, ihren gewundenen Halbsäulen im Giebelgeschoß an den geschwungenen Seiten ihres hohen Giebels noch mit gotischen Krabben beschwert ist. Auch jene schmalen, hohen Giebelhäuser, wie Gilden oder Kaufleute sie an den Marktplätzen der flämischen Städte errichteten, bleiben ihrem Gesamteindruck nach gotisch, selbst wenn alle ihre Einzelformen dem nordisch umgebildeten Formenschatz der Renaissance entlehnt sind. Zu den ältesten Häusern dieser Art gehören das sechsstöckige Schützengildenhaus in Antwerpen mit seinen schlanken Rustikahalbsäulen, Hermen und Kandelabern, und das vielgenannte „Haus zum Salm" in Mecheln, dessen dorische, ionische und korinthische Halbsäulen übereinander doch willkürlich zugestutzt und aufgeputzt erscheinen.



Taf. 60. Der Hof des Justizgebäudes (ehemaligen bischöflichen Palastes) in Lüttich.

Nach Photographie von Deltine in Lüttich.



Taf. 61. Die Fassade des Kanzleigebäudes „Le Greffe“ in Brügge.

Nach Photographie.

Wie der Übergang sich im Turmbau vollzog, zeigt besonders der 1520 errichtete Holzturm der Hauptkirche zu Haarlem (Abb. 298), der, bei gotischen Einzelheiten, in seinem eigenartigen Aufbau aus immer spitzer werdenden Hallengeschossen mit seiner geschweiften, durchbrochenen Spitze weithin vorbildlich wirkte. Die Vorstellung einiger belgischer Forscher, daß dieser Mischstil und die auf ihn folgende niederländische Hochrenaissance spanischen Ursprungs sei, wie noch Marchal die ganze niederländische Renaissance vor Cornelis Floris als „Style hispano-flamand" bezeichnet, hat schon Graul widerlegt.

Auch die wirklichen, reinen Renaissanceformen treten früher in den Schmuckteilen der Kleinarchitektur als in großen Gebäuden hervor. Das Grabmal des Grafen Engelbrecht II. und seiner Gemahlin in der Kathedrale zu Breda prangte schon 1527 in so reinen Renaissanceformen, daß man es einem Italiener zuschrieb. Der berühmte, reich geschmückte, einer üppigen Holztäfelung einverleibte Marmorkamin im Schöffensaal zu Brügge (S. 523), den Lancelot Blondeel (1496—1561), Guyot de Beaugrant (gest. 1551 in Bilbao) und andere um 1530 schufen, wirkt trotz der gotischen Sockel seiner Kandelabersäulen wie reine Renaissance. Paul van den Scheldens großartige, aus Eichenholz geschnitzte Windfangtür im Rathause zu Audenarde (seit 1530) zeigt willkürlich behandelte, aber ausschließlich italienische Formen. Die schön geschnitzte Flügeltür Anton Lambroucks von 1544, die aus der Kathedrale von Brügge in jene Stadtkanzlei versetzt worden, schließt sich an. Das Chorgestühl des Amsterdamers Jan Terwen in der Hauptkirche zu Dordrecht (1538—41) prangt in unverfälschten italienischen Formen. Auch der gepriesene Altaraufsatz Jehan Mones in Notre-Dame zu Hal (1531) verrät, daß sein Meister Italien gesehen; und die Kanzeln in der Neuen Kirche zu Delft (1548) und der Haager Hauptkirche (1550) mahnen an Benedetto da Majanos berühmte Kanzel in Santa Croce zu Florenz (S. 205). Früher noch entstand der großartige, nur teilweise erhaltene Marmor- und Alabasterlettner des Jacques Dubroeucq von Mons (um 1505—84) in der Waltrudiskirche zu Mons, zu dem der Entwurf von 1535 erhalten ist. In jedem Zuge verrät auch er, daß sein Schöpfer jenseits der Alpen italienisch gelernt hatte.



Abb 299. Das Portal der alten Münze zu Dordrecht. Nach Photographie. (Zu S. 520.)

Dubroeucq, den Hedicke ausführlich behandelt hat, muß auch auf dem Gebiete der großen Baukunst als der Begründer der rein italienischen Renaissance in den Niederlanden angesehen werden. Schon 1539 leitete er den Umbau des Schlosses Boussu, 1545 begann er für die Regentin Maria von Ungarn den Bau des Schlosses Binche, das das erste große wirkliche Renaissanceschloß der Niederlande war; 1548 folgte das Jagdschloß von Mariemont. Aber alle drei wurden schon 1554 von den Franzosen zerstört.

Der erste Theoretiker dieser Richtung, der schon von Zeitgenossen als der Vater des klassischen Stils in den Niederlanden gefeiert wurde, war der Maler Peeter Coeck van Aelst (1502—50), dessen flämischer Vitruv 1539, dessen flämischer und französischer Serlio seit 1545 und 1546 erschien. Coeck kehrte schon 1527 aus Italien zurück. Seine eigenen Schöpfungen, von denen sich kaum mehr als ein Kamin von 1543 im Antwerpener Rathaus erhalten

hat, erfüllen die italienische Formensprache aber bereits mit nordischer Empfindung. Das edelste niederländische Gebäude der reinen Renaissancerichtung muß das aus Zeichnungen bekannte ehemalige Rathaus zu Utrecht (1545—47) gewesen sein, das Willem van Noort in zwei Stockwerken über den Bogenhallen des Erdgeschosses mit der feinsten Pilastergliederung geschmückt hatte. Die mit Arabesken verzierten Pilaster waren italienischer Frührenaissance entlehnt. Erhalten haben sich in diesem feinen holländischen Frührenaissancestil, dessen Schmuckteile sich in Haustein vom Ziegelbau abhoben, an Außenbauten nur vereinzelte Tür- und Fensterumrahmungen in Utrecht, Dordrecht und Amsterdam; unsere Abbildung 299 zeigt das zierliche Portal der alten Münze zu Dordrecht. Als Innenraum aber ist hier der Ratssaal zu Kampen (1543 bis 1548) zu nennen, dessen kunstvolle, von einer Balkendecke überspannte, von einem steinernen Prachtkamin (Abb. 300) durchbrochene Wandtäfelung mit ihren zierlichen Kandelabersäulen und gemalten Intarsien den Geist der üppigen, tändelnden lombardischen Frührenaissance atmet. Utrechter waren auch Sebastian van Noyen (gest. 1557) und sein Sohn Jakob (um 1533 bis 1600), die nach der Mitte des Jahrhunderts in Brüssel den 1834 zum Universitätsgebäude umgeschaffenen Palast des Kardinals Granvella in reinster italienischer Spätrenaissance mit den drei klassischen Säulenordnungen ausstatteten. Lütticher aber war der bekannte Baumeister und Maler Lambert Lombard (1506—66), der als Schöpfer des klassisch-italienischen Türbaues von 1558 an der Jakobskirche zu Lüttich gilt.



Abb. 300. Kamin im Saal des Rathauses zu Kampen. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission.

Inzwischen hatte sich auf der Grundlage der italienischen Renaissanceformen jener neue, echt niederländische Renaissancestil entwickelt, der mit seinen geschweiften Giebellinien und Kartuschen, seinen Grottesken, seinen Mauresken und seinem Rollwerk (S. 455), das früher

als in Deutschland zum Beschlagwerk wurde, einer allmählich wieder gotischer werdenden Grundempfindung entsprach. Hatte schon Peeter Coeck in seinen eigenen Schöpfungen, wie Graul es ausdrückt, „die klassischen Formen recht grottesk herausgeputzt", so brachte der Hauptmeister dieser Richtung, Cornelis de Vriendt, genannt Floris (1514—75) von Antwerpen, dem Hedicke ein Buch gewidmet hat, diesen „Florisstil" zu nordisch-barocker Vollendung. Cornelis Floris, der auch als Bildhauer berühmt ist, veröffentlichte 1556 sein Grottesken- und sein Kartuschenwerk, denen sein Bruder Jakob Floris 1564, 1566, 1567 ähnliche Bücher folgen ließ. Cornelis Floris' Hauptbau, an dessen Ausführung wieder Paul Snydincx beteiligt war, ist das stattliche Rathaus zu Antwerpen (1561—64; Abb. 301). Über einem



Abb. 301. Cornelis Floris' Rathaus zu Antwerpen. Nach Photographie.

Rustika-Erdgeschoß mit rundbogigen Pfeilerhallen ein toskanisch-dorisches erstes, ein ionisches zweites Pilaster-Obergeschoß; darüber, unter dem Dache, ein offenes, von einer Balusterbrüstung eingefaßtes Loggiengeschoß. Aus der breiten, nur aus Rechteckfenstern und Pilastern bestehenden Schauseite ragt ein reicher gegliederter, rundfenstriger, mit gotischem Grundgefühl gegiebelter, aber im einzelnen mit südlichen Flachgiebeln bekrönter und mit Obelisken geschmückter Mittelvorsprung hervor. Das Ganze aber ist selbständig im Sinne der Spätrenaissance empfunden. Jedenfalls gehört das Antwerpener Rathaus zu den reichsten und zugleich klarsten Bauten der nordischen Renaissance. Außerdem tritt Cornelis Floris uns als Baumeister in seinen Werken der Kleinarchitektur entgegen, von denen das berühmte, über 30 m hohe Tabernakel der Leonhardskirche zu Léau (1550—52) durch die Kraft seiner Linienführung ausgezeichnet ist, aber auch der etwas jüngere, mit Rundbogen und Balustraden ausgestattete Lettner der Kathedrale von Tournai hervorgehoben werden muß. Bemerkenswert ist, daß Floris, anders als Coeck, von den Grottesken und dem Rollwerk in seinen ausgeführten Schöpfungen einen weit vorsichtigeren Gebrauch macht als in seinen gedruckten Vorlagen.

2. Die niederländische Bildnerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Manche der niederländischen Baumeister, die wir kennengelernt haben, waren zugleich Maler; die meisten zugleich Bildhauer. Die vornehmsten Schöpfungen der niederländischen Bildnerei dieser Zeit, die die Bücher Marchals und Gallands, die Schriften Destrées, Grauls, Hedickes und anderer uns veranschaulichen, waren unauslösliche Bestandteile der reichen Architektur der Grabmäler, Altaraufsätze, Kamine, Gestühle und Lettner, die bereits besprochen worden sind. Ihr dekorativer Charakter ist schon dadurch bedingt.

Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein blühte die spätgotische Altarschnitzerei der Niederlande (S. 12—13), die wir bereits bis in dieses Zeitalter herab verfolgt haben. Brüssel gab auch auf diesem Gebiete die Führung an Antwerpen ab. In Belgien sind aber fast alle Altarwerke dieser Art den Revolutionsstürmen zum Opfer gefallen. Gerade von den späten Antwerpener Schnitzaltären mit dem Werkzeichen der Hand haben sich die meisten Beispiele daher im deutschen und skandinavischen Norden (S. 175) erhalten, wohin sie zu Hunderten ausgeführt wurden.

Neben dieser spätgotischen Bildschnitzerei, die immer malerischere Gewohnheiten annahm, erblühte in den Niederlanden nun aber allmählich die Bildnerei der neuen Zeit. Der Vertreter einer kraftvollen, von Italien noch nicht unmittelbar beeinflußten, selbständig weiterstrebenden Richtung war hier vor allen der oberdeutsche Hofbildhauer der Regentin Margareta von Österreich, Konrad Meit von Worms, den wir bereits kennengelernt haben (S. 465). Daß Meit sich von Haus aus in den Niederlanden entwickelt hat, ist keineswegs ersichtlich. Wurde er doch auch in französisch-niederländischen Urkunden als Deutscher („dit l'allemand“) bezeichnet. Jedenfalls aber hat er sich in den Niederlanden den einheimischen Bedürfnissen und Gepflogenheiten angepaßt. In Belgien, wo er z. B. für den berühmten, 1796 von den Franzosen zerstörten Altaraufsatz der Abteikirche zu Tongerloo zwei liegende Lämmer und drei Sibyllen ausführte (1536—48), hat sich kein Werk seiner Hand erhalten. Erhalten aber haben sich seine freilich nach fremden Vorlagen für die Regentin ausgeführten Grabmäler der Kirche zu Brou bei Bourg-en-Bresse (S. 465), die drei Meisterwerke edlen nordisch-natürlichen Stiles sind.

Im vollen Gegensatze zu Meit brachte Jacques Dubroeucq (S. 519) dann 1535 aus Italien den italienischen Stil Andrea Sansovinos (S. 375) mit, den er, wie namentlich Hedicke gezeigt hat, selbständig verarbeitet und, mit reifem eigenem Empfinden gesättigt, der belgischen Nationalkunst zugeführt hat. Erhalten haben sich von den Bildwerken seines berühmten Lettners in Sainte-Waudru zu Mons (1535—48), die sich in gelblichem Alabaster von dem schwarzen Marmor des Aufbaues abheben, z. B. die Standbilder des Heilands und der sieben Tugenden, die großen Rundreliefs mit den Darstellungen der Schöpfung, des Jüngsten Gerichtes und des Triumphes der Religion, die breiten, niedrigen Brüstungsreliefs des Abendmahls, der Ausstellung und der Verurteilung des Heilands, aber auch die hohen Steinreliefs seiner Geißelung, seiner Kreuztragung und seiner Auferstehung. Alle altniederländischen Erinnerungen sind hier verschwunden. In schlanken, freien, schon etwas absichtlich bewegten Gestalten sind die Geschichten äußerlich anschaulich, doch ohne rechtes inneres Leben erzählt. Stilistisch können wir mit Hedicke an diesen Bildwerken eine Entwickelung von vielfiguriger und daher vollerer zu wenigfiguriger und daher klarerer Anordnung, von breiter, äußerlicher zu sorgfältiger, jedoch härterer, ja starrerer Durchbildung verfolgen. Als Grabdenkmal Dubroeucqs ist das des Propstes Eustache de Croy in der Kathedrale von Saint-Omer (1538—40) beglaubigt. In seiner jetzigen, verstümmelten Gestalt zeigt es auf dem

schwarzmarmornen Sarge ausgestreckt den weißen Toten schon ohne die Tiere als Fußstützen, die noch Meit seinen Gestalten in Brou geben mußte, am Kopfende des Sarges knieend aber den Gefeierten noch einmal im Leben als betenden Bischof. Auch dies ist eine freie, tüchtige Arbeit ohne tieferes künstlerisches Leben. Dubroeucq gilt als der Lehrer jenes Giovanni da Bologna, der, wie wir sehen werden, die niederländisch-italienische Kunst nach Italien zurücktrug.

Niederländisch angehaucht blieb die gleichzeitige Kunst in Brügge. Die Marmorreliefs des berühmten Kamins des Schöffensaales (S. 519), die Guyot de Beaugrant nach den Entwürfen Lancelot Blondeels 1529 ausführte, schildern die Geschichte der Susanna in

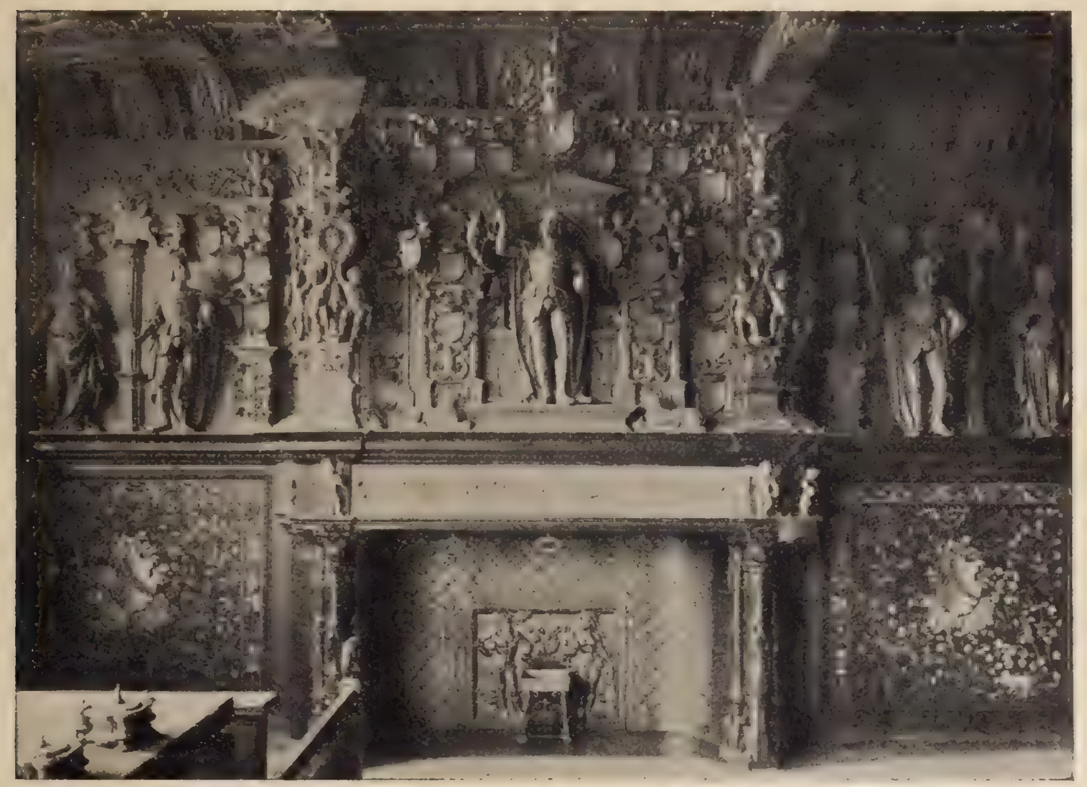


Abb. 302. Kaminwand im Schöffensaal des Justizpalastes zu Brügge. Nach Photographie.

figurenreichen, etwas gedrückten und gedrungenen, aber lebensvollen Reliefs. Die lebensgroßen Holzstandbilder Karls V. über dem Kamin, seiner beiden Großelternpaare zur Linken und zur Rechten neben ihm an den Wänden (Abb. 302), die Herman Glosencamp nach Blondeels Entwürfen 1532 vollendete, sind kurze, kräftige, von nordischem Leben erfüllte Gestalten. Jakob Jonghelincks Grabmal Karls des Kühnen in der Liebfrauenkirche zu Brügge (1559—62) wurde absichtlich im alten Stile, der hier noch von freier Meisterschaft getragen erscheint, neben das ältere seiner Tochter Maria von Burgund (S. 11) gesetzt. Die 28 reizenden Knabenreliefs an Paul van den Scheldens Windfangtür zu Audenarde (S. 519) sind mehr nur schmückender, jedoch völlig florentinischer Art. Jan de Mones Altaraufsatz von 1533 in Notre-Dame zu Hal (S. 519) aber verrät in seiner Reitergestalt des hl. Martin und in seinen breiten Hochreliefmedaillons mit den Werken der Barmherzigkeit kaum noch niederländische Anklänge.

In Holland sind die tüchtigen Liegebilder der Adelheid von Culenborg in der Kirche zu Yßelstein und des letzten Herzogs von Geldern, Karl von Egmonts (gest. 1559), in der Hauptkirche zu Arnheim noch mit den gotischen Tieren als Fußstützen ausgestattet. Völlig modern, fast michelangelesk, wirkt im Gegensatze dazu schon das Grabmal des Grafen Engelbrecht II. von Nassau und seiner Gattin in der Kathedrale von Breda (um 1525): auf dem Rücken liegend, ruht das hagere Paar auf einem Sarkophage, an dessen vier Ecken bewegte, lebensgroße Alabastergestalten alter Helden knieen. Die Behauptung, daß das nicht eben erfreuliche Werk von einem Italiener herrühre, ist keineswegs überzeugend. Wahrhaft klassisch sind dagegen Jan Terwens 16 Reliefs des Einzugs Karls V. in Dordrecht in seinem Dordrechter Chorgestühl (S. 519), das 1542 vollendet wurde. Von fern erinnert der Reiterzug uns an den Fries des Parthenons (Bd. 1, S. 328); und doch rührt er ohne Zweifel von einem Holländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts her. Etwas später, seit 1542, entstand das schönste Werk dieser Art in Nordholland, entstanden die Chorschranken der Westerkerk in Enkhuizen mit ihren Reliefbildern des Moses, des Josua und der Evangelisten. Selbständig bei aller Renaissancemäßigkeit sind aber auch Colyn de Noles, des Utrechters, Steinbildwerke am Kampener Kamin (S. 520), dessen Friesreliefs (um 1545) unter anderem das Urteil Salomons und die Großmut Scipios veranschaulichen. Auch das Grabmal Brederode in Vianen (Abb. 303), das ein vollständiges Gerippe unter der Platte zeigt, auf der das vornehme Ehepaar in sanftem Schlummer ruht, und das stattliche Grabmal des Bischofs Georg von Egmont (gest. 1539) im Dom zu Utrecht gelten als Schöpfungen Colyns, der, wie Muller und Ligtenberg gezeigt haben, oft mit seinem Sohn Jakob de Nole verwechselt wird.

Auf Alexander Colyn (Colin) von Mecheln, der, wie wir gesehen haben (S. 459, 468), in Deutschland tätig war, können wir hier nicht zurückkommen. Aus der Übergangszeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts kann hier nur noch der Antwerpener Cornelis Floris (S. 521) genannt werden, den wir in seiner Eigenschaft als Baumeister schon kennengelernt haben. Hedicke hat ihn neuerdings eingehend gewürdigt. Auch Cornelis Floris' Bildwerke sind unauslösliche Bestandteile seiner monumentalen Zierbauten. Am Altaraufsatz in Saint-Léonard zu Léau sind die zahlreichen Reliefs aus dem Alten und dem Neuen Testament in zehn Stockwerken verteilt. Die Heiligenstandbilder, die die Ecken füllen, schließen sich den Linien des Aufbaues an. Viel selbständiges plastisches Leben ist in dem allen freilich nicht zu finden; aber ihrem Schmuckwert nach betrachtet, verschmelzen die Bildwerke mit dem gewaltigen Aufbau zu einem eindrucksvollen Ganzen. Dasselbe gilt vom Tabernakel der Kirche zu Suerbempde bei Diest, zu dessen beiden Seiten neben der in der unteren Nische thronenden Madonna die Stifter knieen. In Floris' Hauptbau, dem Antwerpener Rathaus, gehören das Kaminrelief des Salomonurteils im Vorzimmer des Ratssaales und das Relief des Kindermordes im Trausaal, das sein Bruder Frans (S. 542) bemalte, zu seinen tüchtigsten Schöpfungen. Dann folgte (1573) sein berühmter triumphbogenförmiger Lettner in der Kathedrale zu Tournai, der mit zahlreichen Standbildern, mit zwölf biblischen Reliefs und mit sechs Passionsmedaillons geschmückt ist. Floris' Grabmäler, die meist außerhalb der Niederlande stehen, sind teils Wandgräber oder Denktafeln (Epitaphe), wie die Platten der Herzoginnen Dorothea und Anna Maria und das reichere, prächtig aufgebaute Wandgrab des Herzogs Albrecht von Preußen im Dom zu Königsberg (Abb. 304), teils große, meist von Karyatiden getragene Freigräber, wie das Friedrichs I. von Dänemark (1550 bis 1552) im Dom zu Schleswig, das noch strenge, maßvolle Renaissanceformen zeigt, und das

Christians III. (1568—75) im Dom zu Roskilde, das in prächtiger, bereits üppigerer Pfeilerhalle unten die Liegefigur, oben die knieend betende Gestalt des Königs wiedergibt. Gerade dieses Roskilder Denkmal wurde vorbildlich für die Weiterentwickelung der Hallengräber in Norddeutschland und Skandinavien. Cornelis Floris übte wie schon Ehrenberg dargetan hat, einen großen Einfluß in ganz Nordeuropa aus. Aber sein Stil war doch eben mehr zeitlich als persönlich bedingt und daher nicht selbständig eindrucksvoll.

3. Die niederländische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Auch im 16. Jahrhundert blieb die farbige Kunst der Flächendarstellungen die Lieblingskunst Flanderns und Hollands. Wenn die niederländische Malerei dieses Zeitraums trotzdem



Abb. 303. Das Grabmal Vrederode zu Vianen in Holland. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission.

zwischen ihrer großen, ruhig in sich vollendeten Blüte des 15. und ihrer noch größeren und freieren Weiterentwickelung im 17. Jahrhundert als eine tastende Übergangskunst erscheint, so liegt das, was man auch dagegen einwendet, hauptsächlich an dem mächtigen und doch nicht gleichmäßigen Andrang der Formensprache des Südens, deren Verarbeitung den führenden niederländischen Malern des 16. Jahrhunderts zwar in den Augen ihrer Mitwelt, aber nicht in den Augen der Nachwelt gelang. Gerade daß die niederländischen Künstler dieser Zeit sich nicht, wie die meisten oberdeutschen, mit Wanderungen nach Oberitalien begnügten, sondern geradeswegs nach Rom zogen, dessen gewählte Formensprache der nordischen Grundempfindung widerstrebte, wurde ihr Verhängnis. Neben der „romanistischen" Richtung, die 1572 in der Gründung der Antwerpener Romanistenbrüderschaft gipfelte, versiegte jedoch gerade auf dem Gebiete der Malerei die nationale Strömung niemals völlig. Auf entschieden nationale Anfänge, in denen die Bewegung des 15. Jahrhunderts sich, aus sich heraus verbreitert,

fortpflanzte, folgten Jahrzehnte italienischer Vorherrschaft. Während dieser Italismus aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rasch zu akademischer Manier erstarrte, stellte sich ihm sofort ein um so kräftigerer nationaler Rückschlag entgegen, der der Malerei neue Wege wies. War Deutschland mit der Verselbständigung des Sittenbildes und der Landschaft in der Griffelkunst vorangegangen, so entwickelten diese Fächer sich jetzt unter niederländischen Händen zu selbständigen Zweigen der Tafelmalerei. Das Gruppenbildnis und das Architekturstück folgten. Neue Welten taten sich auf. Zwischen Flandern und Holland aber fand während des ganzen 16. Jahrhunderts ein so lebhafter Austausch von Malern statt, daß die Herkunft der Meister weniger in Betracht kommt als die Überlieferung, der sie folgten.

In den Niederlanden beherrschte die Tafelmalerei jetzt die ganze Flächenkunst. Die vervielfältigenden Künste des Holzschnittes und des Kupferstiches werden meistens von der oberdeutschen Griffelkunst beeinflußt, spielen in den Niederlanden aber nicht die wichtige, fast übermächtige Rolle wie in Deutschland. Die selbständigsten holländischen Stecher und Zeichner für den Holzschnitt, Jakob Cornelisz, den Amsterdamer (1470—1533), und den vielseitig bedeutenden Lukas von Leiden (1494—1533), der voll von der Zeitströmung getragen wurde, werden wir unter den Malern kennenlernen. In Belgien kommen zunächst als „Antwerpener Kleinmeister", die sich mehr oder weniger an die deutschen anschließen, Stecher wie Dirck Jacobsz Vellert (tätig um 1511—50), Allaert Claeszen (tätig um 1520—55) und Cornelis Metsys (tätig um 1520—60; S. 532) in Betracht. Mehr an die niederländisch-italienische Richtung dieser Zeit schlossen sich Stecher wie Lambert Suavius von Lüttich (tätig um 1540—55) an, der hauptsächlich die Schöpfungen seines Schwagers Lambert Lombard (S. 520 und 542) vervielfältigte. Den größten Einfluß auf die weitere Entwickelung des niederländischen Kupferstiches zu einer vermittelnden Kunst, die dem Norden fremde Kunstwerke und Gegenden zugänglich machte, aber hatte Hieronymus Cock (um 1510—70), von dessen eigener Hand nur einige landschaftliche Radierungen, wie die römischen Ruinen von 1550 bis 1551, erhalten sind. Um 1550 gründete er seinen großen Kupferstich-Verlag in Antwerpen, der rasch zu einer künstlerischen Weltmacht wurde.

Die Buchmalerei erlebte auch in den Niederlanden nur noch eine Nachblüte, auf deren Früchte nur gelegentlich hingewiesen werden kann. Die Wandmalerei aber hatte gerade hier ihre Rechte und Pflichten entschiedener als irgendwo anders einerseits an die Teppichwirkerei, deren Geschichte Guiffrey, Müntz und Pinchart geschrieben haben, anderseits an die Glasmalerei abgetreten, die Levi besonders durch Belgien verfolgt hat. Die Teppichwirkerei läßt sich aus der großen farbigen Flächenkunst der Niederländer des 16. Jahrhunderts nicht fortdenken. Die textilen Leistungen des ganzen übrigen Europas verblassen vor der niederländischen Webemalerei; in den Niederlanden aber übernahm jetzt Brüssel unbestritten die Führung in dieser Kunst. Ließ doch auch Leo X. die berühmten rafaelischen Teppiche (S. 367) 1515—19 in der Werkstatt Peeter van Aelsts in Brüssel wirken, und sind doch eine Reihe der berühmtesten anderen von Italienern gezeichneten Teppichfolgen, die sich in Schlössern, Kirchen und Sammlungen erhalten haben, unzweifelhaft Brüsseler Ursprungs. Auf Giulio Romano (S. 389) und andere Schüler Rafaels gehen z. B. die 22 Teppiche mit den Geschichten Scipios und die 8 Teppiche mit dem Ruhm des Krieges („Fructus belli") aus dem Garde-Meuble in Paris, die 10 Wandbehänge mit der Liebesgeschichte des Vertumnus und der Pomona im Madrider Schlosse und die 26 gewebten Tapeten aus der Geschichte Psyches im Schlosse zu Fontainebleau zurück. Nach niederländischen Vorlagen Barend van Orleys

(gest. 1542) und Jan Cornelisz Vermeyens (1500—59) wurden z. B. die Jagden Maximilians in Fontainebleau und die Eroberung von Tunis im Madrider Schlosse gewebt. Mehr der Richtung des Quinten Metsys (S. 528) entsprechen die vier reich mit Goldfäden durchwirkten großen Wandbehänge mit der Geburt, der Kreuztragung, der Kreuzigung und der Himmelfahrt Christi in der Dresdener Galerie. Auch dieser Kunstzweig gab jetzt allmählich, während er in den Rändern seiner Webebilder schließlich die üppigste Pracht des Groteskenstils entfaltete, seinen alten, strengen, raumabschließenden Stil zugunsten einer malerischeren Raumvertiefung und einer lichteren Farbenpracht auf. Gleichzeitig lenkte die Glasmalerei in den Niederlanden, wie überall, in diese plastischere und farbenhellere Richtung ein; und gerade hier entfaltete sie sich trotzdem erst jetzt zu ihrer umfangreichsten und glänzendsten Wirksamkeit. Noch mit gotischen Anklängen durchsetzt sind die Architekturmalereien der Fensterfolgen der Katharinenkirche zu Hoogstraaten (1520—50), aber auch die Gemäldefenster der Waltrudiskirche zu Mons (1520), unter deren Christus am Kreuze Kaiser Maximilian mit seinem Sohne, unter deren Flucht nach Ägypten dessen Gemahlin, die burgundische Maria, mit ihrer Tochter erscheint, und die der Jakobskirche zu Lüttich (1520—40), die die Stifter und ihre Schutzheiligen zu beiden Seiten der Kreuzigung und ihres alttestamentlichen Vorbildes darstellen. Schon ganz in Renaissanceformen schwelgen die Prachtfenster der Kathedrale zu Brüssel (1538—57), von denen die vier der nördlichen Kapellen die vier Geschwister Karls V. mit ihren Gemahlen nach Entwürfen Barend von Orleys (S. 536) und Michael Coxcyens (S. 542) darstellen, die Chorfenster und die Fenster des nördlichen Querschiffs aber Maximilian I., Karl V. und Ludwig II. von Ungarn mit ihren Gemahlinnen und Schutzheiligen leuchten lassen. Lichte, helle Renaissancefenster sind vollends die 44 Gemäldefenster mit alt- und neutestamentlichen Begebenheiten in der großen Kirche zu Gouda, die teils von Wouter und Dirk Crabeth (gest. 1577), teils von Wouter Crabeth (gest. 1590) allein, teils von Lambert van Noort (bis 1603) herrühren, also schon ganz in die Folgezeit hinüberleiten. Jedenfalls gehören diese holländischen und jene flämischen Fensterfolgen zu den gewaltigsten Leistungen der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts. Auch wenn man zugibt, daß die alte mosaikartige Glasmalerei stilvoller war als diese neumodisch malerische, wird man sich dem Eindruck der stillen, klaren, aus wenigen Farben reifenden Harmonie der Hauptfenster dieser Richtung doch nicht entziehen können.


Abb. 304. Cornelis Floris' Wandgrab Herzog Albrechts I. im Dom zu Königsberg i. Pr. Nach R. Hedicke, „Cornelis Floris", Berlin 1913. (Zu S. 524.)

Eine besondere Art monumentaler Malerei bilden jetzt in einem Teile Hollands sodann noch die großen, auf Holz gemalten Deckengewölbebilder, die im Chorvieleck der Kirchen das Jüngste Gericht, daneben aber auch andere biblische Folgen, die die alt- und neutestamentlichen Parallelen veranschaulichen, in Temperafarben darstellen. Bilder dieser Art, die Gustav

van Kalcken und Jan Six herausgegeben und gewürdigt haben, sind z. B. in den Kirchen von Enkhuizen (1484), Naarden (1518), Alkmar (1519), Warmhuizen (1525) und in der Agneskirche zu Utrecht (1516) wieder aufgedeckt worden.

Die ältesten Quellen für das Gesamtgebiet der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts sind Guicciardinis Beschreibung der Niederlande, Lampsonius' Bildverse und Karel van Manders berühmtes Malerbuch, das von Hymans in französischer, von Hans Floerke in deutscher Sprache erläutert worden. Als zusammenfassende Schriften sind immer noch die von Waagen, Schnaase, Michiels, A. J. Wauters und Taurel, aber auch die Studien von Riegel und B. Riehl zu nennen. Was der Verfasser dieses Buches, von Scheibler geleitet, vor zwei Jahrzehnten zur Erforschung der niederländischen Malerei dieses Zeitraums beigetragen, ist inzwischen teilweise durch erneute Einzeluntersuchungen von Forschern wie Scheibler, Hymans, Hulin (van Loo), Fierens-Gevaert und Friedländer ergänzt oder berichtigt worden. Die Geschichten der Antwerpener Malerei haben Max Rooses und F. J. van den Branden geschrieben. Den Ursprüngen der Antwerpener Kunst ist neuerdings Hulin nachgegangen; zur Löwener Kunstgeschichte trugen van Even, zur Mechelner Neeffs, zur Lütticher Helbig, zur Haarlemer van der Willigen schon vor mehr denn einem Menschenalter die Bausteine herbei.

Gleich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts strömten in **Antwerpen** die Maler der verschiedensten flämischen, holländischen und wallonischen Städte zusammen. Die Meister- und Lehrlingsverzeichnisse der Antwerpener Malergilde, die Rombouts und van Lerius veröffentlicht haben, lassen unter Tausenden von unbekannten Namen daher auch die meisten berühmten niederländischen Malernamen dieses Zeitalters an uns vorüberziehen. An ihrer Spitze steht **Quinten Metsys** (Matsys, Massys), der flämische Großmeister, der, wie heute allgemein zugegeben wird, 1466 von Antwerpener Eltern in Löwen geboren, aber 1491 Meister der Lukasgilde in Antwerpen wurde, wo er 1530 starb. Unsere Kenntnis des Meisters ist neuerdings namentlich durch Hymans, Karl Justi, Glück, Cohen, de Bosschère und Friedländer bereichert worden. Cohen hat nachzuweisen gesucht, daß Quinten sich in Löwen an den Werken des strengen Altflamen Dirk Bouts (S. 29), vielleicht im Anschluß an dessen Sohn Albrecht Bouts (um 1461—1549), gebildet habe, den van Even, Hulin und andere in dem Meister der Himmelfahrt Marias des Brüsseler Museums erkennen. Friedländer hat dem widersprochen. Hulin hat auf die Parallelentwickelung Goossen van der Weydens, des Enkels Rogers (S. 25), hingewiesen, dem er die Madonna mit Stiftern in Berlin (N. 526) zuschreibt. Dieser, meint er, habe die Altbrüsseler Kunst nach Antwerpen verpflanzt. Jedenfalls dürfen wir die Selbständigkeit der eigenartig bedeutsamen, mehr lyrischen als dramatischen Kunst Quintens nicht unterschätzen. Daß Quinten in Italien gewesen, ist unerwiesen und geht zwingend auch aus seinem Stil nicht hervor, der sich recht wohl auf heimischem Boden zu der größeren Freiheit, Breite und Beseelung entwickelt haben kann, die der Zeitgeist im Norden wie im Süden erzeugte. Selbst die Renaissanceanklänge in den Bauten und Trachten seiner späteren Bilder, die stimmungsvolle Weite seiner mit Prachtbauten an bewaldeten Berghängen ausgestatteten Landschaften und die Zartheit seiner festen Fleischmodellierung, die nichts vom „Sfumato" (S. 335) Leonardo da Vincis hat, überzeugen uns nicht davon, daß er Werke dieses Meisters gekannt haben müsse. Ganz fremd aber stand er der Renaissancebewegung keineswegs gegenüber; und mit Bewußtsein hat er die flämische Malerei in der Zeitrichtung vorwärts gedrängt, ohne sich allen ihren Äußerungen anzuschließen. Im Gegensatze zu der freieren Art der meisten

Bilder des 15. Jahrhunderts zeigen gerade seine großen Hauptbilder deutlicher als vielleicht irgend welche andere jene Anordnung in kulissenartig hintereinander in die Tiefe strebenden Parallelflächen, die Wölfflin für den Norden wie für den Süden als Sondergepflogenheit des 16. Jahrhunderts erkannt hat; ja Quinten übertreibt diese Gepflogenheit, indem er die Vorderfläche seiner Bilder in ihrer ganzen Breite so völlig mit großen Figuren ausfüllt, daß keine Lücke



Abb. 305. Die Beweinung Christi. Mittelbild von Quinten Metsys' Johannesaltar im Antwerpener Museum. Nach Photographie. (Zu S. 530.)

von ihr zu den lichten Landschaftsschichten des Mittelgrundes und des Hintergrundes hinüberleitet. Die Vielseitigkeit, Gründlichkeit und Geistigkeit Dürers fehlt ihm freilich; an malerischer Wucht der Pinselführung aber übertrifft er ihn. Tiefe Frömmigkeit füllt seine ganze, vorzugsweise religiöse Kunst aus. Den Ausdruck stiller Gottergebenheit tragen die Züge aller seiner heiligen Gestalten. In der Regel wagt er nicht einmal ihre Ohren, geschweige denn ihre Füße darzustellen. Selbst dem Christkind zieht er, über seine Vorgänger im 15. Jahrhundert zurückgreifend, oft wieder ein Hemdchen an. Quintens Formensprache, die im ganzen noch

nordisch-individuell, in den Zusammenhängen nicht frei von Härten und Ecken ist, erstrebt in den Einzelköpfen selbständige, aber nicht eben stark voneinander unterschiedene Typen mit hoher Stirn, kurzem Kinn und kleinem, etwas vorspringendem Munde. Seine Farbengebung ist satt, klar und leuchtend, neigt aber im Fleischton zu kühler Einfarbigkeit, in den Gewändern zu jener schillernden Abtönung mit verschiedenen Farben, die Dürer ausdrücklich verwarf. Seine Pinselführung geht, bei aller Wucht sorgfältig verschmelzend, auf alle Einzelheiten, wie durchsichtige Tränenperlen und wehende Einzelhaare, ein. Erfindungsreichtum ist nicht eben Quintens Sache; aber stille Handlungen weiß er mit innigem Seelenleben auszustatten.

Die älteste Jahreszahl auf einem beglaubigten Bilde Quintens ist 1509. Der damals 43jährige Meister muß sich schon durch eine Reihe anderer Schöpfungen bekanntgemacht haben. Die frühesten erhaltenen sind wohl die lebensgroßen Brustbilder des Heilands und seiner Mutter in Antwerpen, die sich liebevoll, wenn auch etwas hart durchgearbeitet, von Strahlenheiligenscheinen umleuchtet, vom dunkelgrünen Grunde abheben. Allgemein anerkannt als schöne, schon ganz von seinem Geiste erfüllte Werke des Meisters sind die beiden Madonnen in Brüssel, von denen die eine in ganzer Gestalt in noch spätgotischer Kapelle thront, die andere, nur bis zu den Knieen sichtbar, vor grünem Vorhang sitzt. Auch der hl. Christophorus in Antwerpen, der, an das Boutssche Bild in München (S. 30) erinnernd, ganz in die Landschaft hineinempfunden ist, wird vor 1508 entstanden sein. Die berühmten beglaubigten großen Hauptwerke Quintens sind der 1509 vollendete, in ruhiger Schönheit glänzende Annenaltar in Brüssel, dessen Mittelbild die heilige Sippe in träumerischer Sammlung wiedergibt, und der 1511 vollendete Johannesaltar in Antwerpen, dessen Mittelbild in breiter, innerlich leidenschaftlicher, aber nicht dramatisch bewegter Darstellung die Beweinung Christi veranschaulicht (Abb. 305). Die Flügel des Annenaltars verbildlichen Vorgänge aus dem Leben Joachims und Annas in breiter, lebendiger Auffassung und schöner seelischer Erregung. Die Flügel des Johannesaltars sind auf ihren Innenseiten mit den Martyrien der beiden Johannes geschmückt, deren Gestalten auf den Außenseiten nach alter Weise standbilderartig grau in grau wiedergegeben sind. Als drittes reiht diesen Werken sich Quintens großes Kreuzigungstriptychon der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen an. Als religiöse Darstellungen in kleinen Maßen gehören dann noch einige Bilder hierher, die man früher dem „Landschaftsmaler" Patinir

Abb. 306. Quinten Metsys' „Thronende Madonna" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

(S. 532) zuschrieb: zunächst die schönen Kreuzigungsbilder mit der den Kreuzesstamm umfassenden Magdalena in der Nationalgalerie zu London und in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Diesen Bildern reiht sich die köstliche, die Todesstarre des heiligen Leichnams und den Schmerz Marias und Johannes' meisterhaft schildernde kleine „Beweinung Christi" des Louvre an, die immer allgemeiner als Werk Quintens anerkannt wird. Ein unzweifelhaftes Werk Quintens aber ist die prächtige Thronende Madonna in Berlin (Abb. 306), der sich die Madonna der Sammlung Raczynski in Posen und die Halbfigurmadonna von 1529 im Louvre, aber auch die ergreifenden Magdalenenbilder in Berlin und in Antwerpen anschließen.

Quinten Metsys war übrigens auch der Vollender des niederländischen Sittenbildes mit lebensgroßen Halbfiguren. Die meisten erhaltenen Bilder dieser Art, die vorzugsweise Geschäftsleute in ihren Zahlstuben darstellen, sind freilich nur Werkstattsgut. Eigenhändig in ruhiger, vollendeter Durchführung ist „der Goldwäger und seine Frau" im Louvre (Abb. 307), eigenhändig auch „das ungleiche Liebespaar" bei der Gräfin Pourtalès in Paris. Daß Quinten sich zugleich den größten Bildnismalern seiner Zeit anreiht, erscheint selbstverständlich. Seelenvollere und künstlerischere Bildnisse als die seinen sind gleichzeitig nirgends gemalt worden. Zu den berühmtesten gehören das Bildnis eines Domherrn vor weiter, köstlicher Landschaft in der Galerie Liechtenstein, das männliche Bildnis von 1513 mit des Meisters Namenszeichnung in der Sammlung André in Paris und das des Petrus Ägidius in seinem Arbeitszimmer von 1517 in Longford Castle. Ihnen reihen sich die hübschen Bildnisse eines Ehepaares in Oldenburg und, als echtes Spätwerk seiner Hand, das großzügige Bildnis des „Mannes mit der Brille" in Frankfurt an. Die allmählich zunehmende Breite der Auffassung und der Malweise des Meisters läßt sich gerade durch diese Bildnisse hindurch verfolgen.



Abb. 307. Quinten Metsys' „Goldwäger" im Louvre zu Paris. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Eine unmittelbare Nachfolge erwuchs Quinten Metsys zunächst auf dem Gebiete des Sittenbildes in großen Halbfiguren. Eng an seine Bilder dieser Art knüpfte zunächst Marinus Claesz von Romerswal (Reymerswale) an (um 1495 bis nach 1566), der 1509 Lehrjunge der Antwerpener Gilde wurde. Seine Malweise ist rauher und doch leerer als die Quintens. Mit Vorliebe verweilt er bei den Runzeln der Haut und den Unebenheiten des Beiwerks. Sein hl. Hieronymus in Madrid ist 1521, sein Geldwechsler in München 1538, sein „Steuereinnehmer" ebendort 1542, sein „Wechsler mit seiner Frau" in Kopenhagen 1560 gemalt. Sittenbildlich wirkt auch seine Berufung des Matthäus beim Lord Northbrook in London. Seine Lieblingsgegenstände sind damit genannt. Hulin bezeichnet ihn als „einen der letzten großen national-flämischen Meister". Andere Bilder dieser Art, die früher Quinten Metsys selbst zugeschrieben wurden, wie „Die beiden Geizhälse" in Windsor, an deren Eigenhändigkeit de Bosschere festhält, und der „Handel ums Huhn" in Dresden, hat man wegen ihrer leereren Form, ihrer kälteren Farbe und ihrer dünneren Malerei seinem Sohne Jan Metsys oder Massys (1509—75) zurückgegeben, dessen bezeichnete, durchaus italienisch gerichtete biblische Gemälde erst 1558 mit der Zurückweisung Josephs und Marias im Antwerpener Museum

beginnen, während seine späteren Halbfigurenbilder aus dem Volksleben, wie die Lustige Gesellschaft von 1564 in Wien, wenigstens ihrer Auffassung nach völkisch geblieben sind.

Bodenwüchsiger nach Form und Inhalt blieb Quintens zweiter Sohn Cornelis Metsys (um 1511 bis nach 1580), der zunächst als kecker Stecher und Radierer, aber auch in seinen seltenen Ölgemälden, wie der Landschaft mit dem Fuhrmann von 1542 in Berlin, zur „nationalen Opposition" gehörte, die dem großen Peter Brueghel (S. 544) die Bahn brach. Die Meister dieser Gruppe, denen Glück und Willis nachgegangen sind, pflegt man neuerdings als „Antwerpener Kleinmeister" zu bezeichnen. Mit Cornelis Metsys gehört der Braunschweiger Monogrammist, gehören aber auch Patinir und Bles zu ihren Hauptvertretern. Jan Metsys verwandt ist zunächst noch Jan Sanders van Hemmessen (um 1500 bis um 1563), dessen Lieblingsdarstellung die Berufung des Apostels Matthäus in lebensgroßen Halbfiguren ist. Doch läßt sich von seinem Münchener Bilde dieses Gegenstandes (1536), mit dem der verlorene Sohn (1536) in Brüssel übereinstimmt, bis zu seiner Heilung des Tobias im Louvre (1555) eine Entwickelung verfolgen, die noch einigermaßen an Quinten anknüpft, um in kaltem Italismus mit bräunlichen Schatten und weißlichen Lichtern zu enden. Als Sittenmaler käme Hemmessen in Betracht, wenn wir ihm mit Eisenmann die Bilder des kecken „Braunschweiger Monogrammisten" zuschreiben könnten. Doch sind wir nie völlig von der Richtigkeit dieser Ansicht, die jetzt von den meisten jüngeren Kennern aufgegeben, wenn auch von Graefe in seiner Schrift über Hemmessen wieder aufgenommen worden ist, überzeugt gewesen. Der „Braunschweiger Monogrammist", der nach dem Monogramm auf seiner halblandschaftlichen „Speisung der Fünftausend" in Braunschweig benannt wird, gehört mit Cornelis Metsys, wenigstens in einigen Beziehungen, zu den Vorläufern Peter Brueghels. Glück hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß jenes Monogramm sich am besten in den Namen Jan van Amstel auflösen läßt, den van Mander freilich nur als „ausgezeichneten Landschafter" nennt. Um 1500 in Amsterdam geboren, wurde Jan van Amstel 1528 Freimeister der Lukasgilde, 1536 Bürger von Antwerpen, wo er um 1540 starb. Auch der Braunschweiger Monogrammist malte nur kleine Bilder: religiöse Bilder, wie die Kreuztragungen im Louvre und im Palazzo Doria in Rom und den Einzug Christi in Jerusalem in Stuttgart, hauptsächlich aber derbe Sitten- und Unsittenbilder, wie die „Ausgelassenen Gesellschaften" in Berlin und in Frankfurt, die Spielhölle beim Grafen Lanckoronski in Wien.

Ein Meister verwandter völkischer und doch ganz anderer Richtung, mit dem der große Quinten Metsys wenigstens einmal zusammengearbeitet hat, aber war Joachim Patinir von Dinant oder dem an der Maas gegenübergelegenen Bouvignes (gest. 1524), der 1515 Meister in Antwerpen wurde. Patinir entwickelte sich im Anschluß an Bouts und David, aber doch wohl auch an Bosch und an Quinten Metsys, zum ersten eigentlichen „Landschaftsmaler", den schon Dürer als solchen bezeichnete. Gleichwohl stattete er seine baum-, wasser- und häuserreichen Landschaften, in deren Hintergrunde sich Felsen über Felsen türmen, noch durchweg mit biblischen Vorgängen aus; und so organisch gegliederte und einheitlich gestimmte Landschaften wie Dürers Landschaftsaquarelle, Altdorfers kleine Ölgemälde und Hubers Zeichnungen hat er noch nicht geschaffen. In Einzelpartien hat Patinir die schroffen Felsennadeln, die üppigen Baumgruppen, die weiten Flußaussichten seiner Heimat, des oberen Maastales, natürlich und malerisch gesehen und wiedergegeben, die Baumkronen nach altniederländischer Weise in körnig und kernig getupfter Art behandelt; aber er schiebt die Einzelpartien so phantastisch und unperspektivisch übereinander, daß seine Naturbilder im ganzen doch überfüllt und

unwahr erscheinen. In manchen seiner Bilder lassen sich die Meister erkennen, die ihm die Menschengestalten hineingesetzt haben. Kein Geringerer als Quinten Metsys hat die Figuren seiner Versuchung des hl. Antonius in Madrid gemalt. Den „Meister der weiblichen Halbfiguren" (S. 537) glaubt man in Patinirs Johannes auf Patmos in London und in seiner Madonna im Grünen in Kopenhagen zu erkennen. Daß Joos van Cleve (S. 515 und 535) ein ähnliches Bild mit ihm gemalt, berichtet schon van Mander. Patinirs bezeichnetes Hauptbild ist die großartige Landschaft mit der Taufe Christi (Abb. 308) in Wien. Bezeichnet sind außerdem nur noch seine Landschaften mit der Ruhe auf der Flucht in Antwerpen und mit dem hl. Hieronymus in Karlsruhe. Berlin besitzt, außer seiner Madonna im Grünen, als Besonderheit die Jagdlandschaft seiner Hand aus der Sammlung Wesendonck. Am besten ist er in den Hauptsammlungen Madrids und Wiens vertreten. Sein stimmungsvollstes Bild ist die Unterweltslandschaft mit dem Nachen des Charon auf dem breiten Totenfluß in Madrid.



Abb. 308. Joachim Patinirs „Landschaft mit der Taufe Christi" im Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Im Anschluß an Patinir entwickelte sich der zweite, ziemlich gleichalterige Landschafter des Maastales, **Herri (Hendrik) Bles** oder **met de Bles** von Bouvignes (um 1480 bis nach 1521), den die Italiener wegen seines Künstlerzeichens, des Käuzchens, Civetta nannten. Fast scheint es, nach Hulins und Friedländers Ausführungen, daß auch *sein* wirklicher Name Patinir, daß er also ein jüngerer Verwandter Joachims gewesen sei. Ein Herri Patinir wurde 1535 Mitglied der Antwerpener Gilde. Eine große Verwirrung, auf die zuerst Glück aufmerksam gemacht, hat die Inschrift „Henricus Blesius" auf einer kleinen Anbetung der Könige in München angerichtet. Da die Inschrift sich als gefälscht erwiesen, ist sie 1911 entfernt worden. Mit diesem Bilde werden alle ähnlichen, mit ihren überschlanken kleinen Figuren ziemlich manierierten Bilder der „Pseudo-Bles-Gruppe" aus dem Werke des echten Herri met de Bles gestrichen, den die alten Quellen auch lediglich als Landschafter bezeichnen. Der Landschafter dieses Namens wird Patinir gegenüber zunächst blonder in der Farbe, dann ruhiger, aber langweiliger in der Anordnung, schließlich weicher, aber verblasener in der Malweise. Bald verzichtet er auch auf die religiöse zugunsten einer sittenbildlichen Beigabe. Seiner reifen mittleren Zeit entstammen z. B. die Landschaften mit dem Schmerzensgang Christi in der Wiener Kunstakademie und im Palazzo Doria zu Rom, die große phantastische Berglandschaft mit Walzwerken, Hochöfen und Schmieden in den Uffizien und die Felsen- und Flußtallandschaften

mit dem Gang nach Emmaus, der Predigt des Täufers und dem Samariter in Wien. Den Übergang zu seiner letzten, immer tonigen, aber auch flüchtigen und verblasenen Art bildet dann die Landschaft mit dem Krämer und den Affen in Dresden. Zwischen diesen Antwerpener Kleinmeistern und jenen Antwerpener Großmeistern steht der Pseudo-Bles, dessen Stellung in der Antwerpener Frühkunst dieses Zeitraums Hulin zu umschreiben versucht hat.

Der Richtung Civettas folgte der Brüsseler Landschaftsmaler Lucas Gassel (um 1496 bis nach 1561), der aus Helmont stammte. Von seinen kleinen, mit biblischen Vorgängen ausgestatteten Landschaften mit Jahreszahlen von 1528 bis 1561 seien die Hafenlandschaft mit Christi Krüppelheilung aus der Galerie Weber in Hamburg und die reiche Berglandschaft mit Thamar und Juda in Wien hervorgehoben. Mit den Landschaften Altdorfers und der Donauschule (S. 488) können sich keine dieser flämischen Landschaften an Unmittelbarkeit der Auffassung und der Stimmung messen, übertreffen sie aber an malerisch-toniger Gesamthaltung.

Kehren wir zu den älteren, im wesentlichen noch auf völkischem Boden stehenden niederländischen Großmalern dieser Zeit zurück, so treffen wir zunächst in Brügge, wo Gerard David (S. 37), der Letzte der großen Alten, noch bis 1523 wirkte, auf einige bemerkenswerte Meister, die sich im Anschluß an ihn entwickelten. Der älteste von ihnen war Jan Provost (Prevost) aus Mons, der, um 1470 geboren, in Brügge 1494 die Meisterschaft erwarb, 1523 starb. Aus der Richtung Davids ging er in die Richtung Quinten Metsys' über, mit deren Formensprache in seinen Werken doch schon italienische Anklänge ringen. Auffallend sind die feinen, aber sinnlich geschwellten Lippen seiner hochgestirnten heiligen Frauen. Beglaubigt sind seine späteren Bilder durch das Jüngste Gericht von 1525 in Brügge, dem sich die gleiche Darstellung in Hamburg anreiht. Rückschließend hat Friedländer einige Jugendbilder des Meisters zusammengestellt. Zu den unmittelbaren Nachfolgern Davids aber gehört vor allem Adriaen Ysenbrant, der, um 1485 geboren, 1510 Meister der Brügger Gilde wurde und 1551 starb. Beglaubigte Bilder seiner Hand haben sich nicht erhalten. Als seine Schöpfungen aber dürfen wir vielleicht mit Hulin jene Gemälde ansehen, die Waagen irrtümlich dem Haarlemer Meister Jan Mostaert (S. 538) zuschrieb. Ohne große Erfindungsgabe entwickeln sie in ihren ruhigen, stimmungsvollen Landschaften, ihren schlicht und rein gezeichneten Heiligengestalten, ihrer tiefen Farbenpracht bei unreinen Fleischtönen den weichen Stil Davids (S. 37) zu noch weicherer Anmut. Die Jahreszahl 1518 trägt dieses Meisters große Anbetung der Könige in der Marienkirche zu Lübeck. Seine „Schmerzensmutter" in der Frauenkirche zu Brügge ist mindestens zehn Jahre jünger. Mit kleinen Bildern ist er in Berlin und in Dresden vertreten. Aus den keineswegs seltenen Bildern, die ihm neuerdings zugeschrieben werden, hat Hulin einige, wie die Madonnenerscheinung („Deipara Virgo") in Antwerpen, ausgesondert, um sie auf Ambrosius Benson zurückzuführen, der 1519 Meister in Brügge wurde und um 1550 starb. Als mutmaßliche Werke dieses eintönigen Meisters, dem an 40 kirchliche Bilder zugeschrieben werden können, hat Friedländer, z. B. in Berlin, in Brüssel und in Köln, eine Anzahl recht derber männlicher Bildnisse zusammengestellt, in denen der Künstler doch schon die „große Linie" der Hochrenaissance sucht.

Gleichzeitig mit allen diesen Meistern, die die altniederländische Richtung weiter entwickelten, traten nun aber in Antwerpen, Brüssel und Brügge einige andere Maler in den Vordergrund, die, meist selbst in Italien gewesen, sich die Verbreitung der neuitalienischen Richtung in den Niederlanden angelegen sein ließen. An ihrer Spitze steht Jan Gossaert von Maubeuge (Mabuse), der in der Regel kurzweg mit dem Namen seiner Vaterstadt als Mabuse, lateinisch Malbodius, bezeichnet wird (Schrift von Weiß). Er muß um 1475 in Maubeuge

geboren, früh aber nach Antwerpen gezogen sein, wo er 1503 Mitglied der Gilde wurde und 1541 starb. Mehr oder weniger an Quinten Metsys anknüpfend, entwickelte er sich 1508 und 1509 in Rom zu dem Hauptvertreter des halb römisch-florentinischen, halb oberitalienischen Stils in Belgien. Wie die Baulichkeiten nahmen auch die Figuren, nahm die ganze Raumbildung an der Umwandlung der Formensprache teil, die uns in ihrer kalten, plastischen, anempfundenen Härte gesucht und unfrei erscheint. Mabuses frühere Werke hingegen, wie die berühmte, bezeichnete Anbetung der Könige aus Castle Howard in London, der Christus am Ölberg in Berlin und das dreiteilige Madonnenaltärchen in Palermo, sind altniederländische Werke von eindringlicher, warmer Formen- und Farbensprache. Im Übergang steht „Lukas, die Madonna malend" (1515), in Prag. Von den Bildern der Spätzeit Mabuses kennzeichnen schon Adam und Eva in Hampton Court und die Madonnenbilder in Madrid, München und Paris bei aller Gediegenheit der technischen Durchführung die absichtliche Formen- und Farbenkälte seines Italismus; und seine mythologischen Gemälde dieser Art, wie Neptun und Amphitrite (1516) in Berlin, Herkules und Deianira bei Cook in Richmond (1517) und die Danaë in München (1527), sind um so unleidlicher, je realistischere Köpfe sie immer noch mit ihrer kalten Körperplastik zu verbinden suchen. Mabuses Bildnisse in Berlin, Paris und England aber, von denen das bezeichnete Mönchsbild im Louvre die Jahreszahl 1526 trägt, zeigen ihn von seiner tüchtigsten Seite. Die Bildnismalerei führt eben stets zur Natur zurück.



Abb. 309. Joos van Cleves Gemälde „Die Anbetung der Könige" in der Dresdener Galerie. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 536.)

Ein verwandter, unter den Einflüssen Quintens, Patinirs und Mabuses, vor allem aber im Anschluß an Jan Joest von Haarlem (S. 515) entwickelter Meister war Joos van Cleve (um 1485—1540; S. 515 und 533), der 1511 Meister in Antwerpen wurde, jedenfalls aber auch in Italien war. Es kann nach den Untersuchungen Kämmerers, Firmenich-Richartz', Justis, Glücks, Hulins und Friedländers nämlich als nahezu feststehend gelten, daß der fruchtbare, gediegene und liebenswürdige „Meister des Todes Marias", den man nach seinen beiden Darstellungen dieses Gegenstandes in Köln (1515) und in München so zu nennen pflegte, kein anderer ist als Joos van Cleve, der vielleicht wirklich dieser niederrheinischen Stadt entstammte. Um die Zusammenfassung seiner Werke hat Scheibler die größten Verdienste. Manches Motiv

entlehnt der begabte Meister seinen niederländischen Vorgängern oder Dürer oder Leonardo; aber er verarbeitet alles so unbefangen und zuversichtlich, daß er schließlich doch sein eigenes, leicht erkennbares Antlitz zeigt. Die genannten und anderen früheren Bilder seiner Hand sind in ihrer echt niederdeutschen Behaglichkeit und Häuslichkeit bei fester, voller Pinselführung erst leicht von Renaissanceklängen berührt. Zu den Hauptwerken seiner mittleren Zeit, in der er frische Zeichnung mit warmer Färbung und flüssiger Pinselführung verband, gehören der edle Altar der „Kirschenmadonna" in Wien, die kleinere Anbetung der Könige in Dresden und die Kreuzigung aus der Sammlung Weber in Boston. Reiche, wenn auch nur halb verstandene Renaissancebauten, auf denen Steinknäblein spielen, und schöne Landschaften, die Patinirs Art beruhigter fortsetzen, zeichnen sie aus. Seine spätere, doch nur in einzelnen Gestalten plastisch kältere Art kennzeichnen Bilder wie die große Anbetung der Könige in Dresden (Abb. 309), die Beweinungen Christi im Louvre und im Städelschen Institut (1524), der Dreikönigsaltar in Neapel und die heilige Familie im Palazzo Balbi zu Genua. Seine ruhig behandelten Bildnisse, von denen das einer Frau in den Uffizien die Jahreszahl 1520 trägt, sein Selbstbildnis aus der Sammlung von Kaufmann in Berlin für 215000 Mark in die Sammlung Onnes zu Amsterdam überging, sind auch in Berlin, Dresden, Köln, Kassel, München, Paris und Wien vertreten. Noch stärkere Anklänge an Quinten Metsys als der „Meister des Todes Marias" aber bewahrt der von Weizsäcker behandelte „Meister von Frankfurt", dessen Hauptbild der Kreuzigungsaltar im Städelschen Institut ist.

Wenden wir uns nach Brüssel, so tritt uns hier schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein tüchtiger einheimischer Meister, Barend van Orley (geb. nach 1492, gest. 1542), entgegen, der Hofmaler der Statthalterin Margarete, der seine Ausbildung angeblich unter Rafael in Rom vollendete. Anfangs noch Quattrocentist, geht er um 1520 unter dem Einfluß Rafaels, Dürers und Mabuses zum Romanismus über, zu dessen bedeutendsten niederländischen Vertretern er gehört. Seine Tätigkeit, die Alphons Wauters schon vor 40 Jahren geschildert, Friedländer später gründlich untersucht hat, widmete er anfangs hauptsächlich der alten Malerei, später in großem Umfange der Teppichwirkerei und der Glasmalerei. Nach seinen Vorlagen wurden nicht nur jene „Jagden Maximilians" des Louvre (S. 527), sondern auch das „Leben Abrahams" in Hampton Court und in Madrid und die „Schlacht bei Pavia" in Neapel gewirkt, aber auch einige der schönsten Glasgemälde der Brüsseler Kathedrale ausgeführt. Von seinen erhaltenen Altarwerken erklärt Friedländer den Apostelaltar, dessen Mittelstück mit Geschichten der Apostel Thomas und Matthias der Wiener, dessen Flügel der Brüsseler Galerie gehören, für das älteste. Er setzt es um 1512 an. Erst 1515 angefangen, 1520 vollendet wurde der allerdings noch reiner gotisch ausgestattete und nicht minder altflämisch empfundene Flügel des Walburgisaltars in Turin. Das etwa gleichzeitige Altarbild mit der Predigt des hl. Norbert in München ist schon in eine Renaissancearchitektur verlegt, die freilich noch nicht ganz verstanden ist. Von seinen tüchtigen, lebenswahren Bildnissen trägt das des Doktors Zelle von 1519 in Brüssel seine Namensinschrift. Vollständig zum Durchbruch gekommen, doch weich verarbeitet, erscheint Orleys Italismus in der Madonna des Louvre (1521), in den „Prüfungen Hiobs" (1521) in Brüssel (Abb. 310) und in dem Armenpflegeraltar in Antwerpen, auf dem das Jüngste Gericht mit den Werken der Barmherzigkeit dargestellt ist. Als Spätwerk Orleys sehen wir den Kreuzigungsaltar in Rotterdam, als sein reifstes Bildnis mit Friedländer das früher Metsys zugeschriebene Bildnis des Kanzlers von Flandern, Jehan Carondelets, in München an. Die Altarwerke seiner letzten Zeit erscheinen als leerere Werkstattsbilder.

Ein Schüler Orleys war **Peeter Coeck van Aelst** (1502—50), jener „flämische Vitruv" (S. 519), der in Italien reiste und in Antwerpen wohnte, ehe er sich in Brüssel niederließ. Gleich einflußreich als Baumeister, Bildhauer, Maler und als Zeichner für den Holzschnitt, die Glasmalerei und die Teppichweberei, die er nach Antwerpen verpflanzte, war er Hofmaler Karls V. Als Maler im Sinne Orleys kennen wir ihn hauptsächlich durch sein „Abendmahl" von 1530 im Lütticher und dessen Wiederholung von 1531 im Brüsseler Museum.



Abb. 310. Lazarus an der Tür des bösen Reichen. Ein Teil der Rückseite von Barend van Orleys „Prüfungen Hiobs" im Brüsseler Museum. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Zur Brüsseler Schule möchten wir mit Hulin nach wie vor auch den „**Meister der weiblichen Halbfiguren**" stellen, hinter dem Wickhoff keinen Geringeren als Jean Clouet, den Hofmaler Franz' I. von Frankreich, vermutete. Daß er in Frankreich gearbeitet, hat der Wiener Forscher wahrscheinlich gemacht; daß er aber Jean Clouet gewesen, bleibt unwahrscheinlich. Seine lesenden oder musizierenden Frauen, die einzeln oder zu mehreren als Halbfiguren vor reich ausgestatteten Innenräumen dargestellt zu sein pflegen, sind in zahlreichen Sammlungen erhalten. Wickhoff hat sie zuletzt gesondert und gesichtet. Zu den schönsten gehören die drei musizierenden Frauen in der Galerie Harrach zu Wien. Als feinfühlige Sittenbilder, die mit vornehmer Haltung und ruhiger Beseelung einen schlichten malerischen Vortrag und feurige Färbung verbinden, bedeuten diese Bilder immerhin ein neues malerisches Erlebnis.

Voll im Fahrwasser der Renaissance segelte in Brügge **Lancelot Blondeel** (1496—1561; S. 519), dem Cautier ein Buch gewidmet hat. Seine Gemälde fallen durch ihre reiche, braun in gold ausgeführte Ornamentik neben kalten Figurenformen auf. Seinen früheren, noch unausgeglichenen Stil zeigt z. B. sein Altarwerk von 1523 mit den Geschichten der Heiligen Cosmas und Damian in der Jakobskirche, sein entschiedener späterer Stil spricht sich in dem Madonnenaltar von 1545 in der Kathedrale und dem Lukasbilde von demselben Jahr im Museum zu Brügge aus. Auf Blondeel folgten dann schon die wenig fördernden Claeis, von denen nur Peeter

Claeis der Ältere (1500—76), dessen tüchtiges bezeichnetes Selbstbildnis von 1560 die Nationalgalerie zu Christiania besitzt, noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorwächst.

In den nördlichen Niederlanden sammelten sich die bedeutendsten Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Erforschung sich neuerdings besonders Dülberg angenommen hat, vornehmlich in Haarlem, Leiden, Amsterdam und Utrecht. Noch ganz dem heimischen Boden entstammte in Haarlem jener Meister Jan Joest (S. 535), der hier 1510 ein Haus kaufte, 1519 starb, wenn anders er, wie man annehmen darf, derselbe, vielleicht in Kalkar geborene Jan Joest ist, der zwischen 1505 und 1508 die Flügel des Hochaltars der Pfarrkirche zu Kalkar von außen und innen mit zusammen 20 Bildern aus dem Leben Christi in anschaulicher, hier und da noch eckig zeichnender, aber landschaftlich reicher und farbig flüssiger Ausführung bemalte. Kurz vor diesem Flügelaltar mag Jan Joest das nach spanischer Art aus acht Tafeln zusammengesetzte Altarwerk der Kathedrale von Palencia geschaffen haben, das noch ruhiger in den Bewegungen, stiller in der Färbung erscheint. Wir haben Jan Joests Einfluß in Antwerpen und am Niederrhein, wo Joos van Cleve, Barthel Bruyn und der Meister von Frankfurt von ihm abhängen (S. 535/6), schon verfolgt. Als Haarlemer Hauptmeister dieser Zeit wird Jan Mostaert (1575 bis 1655) schon von Karel van Mander gefeiert, nach dem er sogar Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich gewesen war. Sander Pierron hat ihm ein Buch gewidmet. Da sich beglaubigte Werke seiner Hand nicht erhalten haben, hat man sich unter guten namenlosen Gemälden nach solchen umgesehen. Daß Waagens Mostaert (S. 534) ein Pseudo-Mostaert war, wissen wir bereits. Glück hat wahrscheinlich gemacht, daß ein schönes männliches Bildnis in Brüssel mit der Sibylle von Tibur im Landschaftsgrunde, zwei Stifterflügel ebendort und eine anmutige Anbetung der Könige in Amsterdam echte Werke des echten Mostaert sind. Auch tüchtige Bildnisse, wie die in Berlin und in Brüssel und das der Gattin Jan van Wassenaers in der städtischen Sammlung zu Würzburg zeigen die gleiche Hand. Friedländer zählt an 40 Werke des Meisters. Jedenfalls erscheint unser echter Mostaert, wenn er es ist, als ein landschaftlich und physiognomisch stark begabter, aber nicht eben klar und abgewogen erzählender Übergangsmeister von der gotischen zur Renaissanceempfindung.



Abb. 311. Marias Ohnmacht. Ausschnitt aus Cornelis Engebrechtsens Mittelbild des Kreuzigungsaltars im Stadtmuseum zu Leiden. Nach F. Dülberg, „Frühholländer". Haarlem 1904.

In Leiden war Cornelis Engebrechtsen (Engelbrechtsen; um 1468—1533) der bahnbrechende Meister, der, ohne den heimischen Boden zu verlassen, nach Befreiung von den alten Formeln rang. Seine beiden Hauptwerke im Leidener Museum sind der Kreuzigungsaltar (um 1509; Abb. 311) mit dem Opfer Abrahams und der Erhöhung der Schlange auf den Innenseiten, der Verspottung und der Dornenkrönung des Heilands auf den Außenseiten der Flügel und der Altar der Beweinung Christi (um 1526) mit seinen kleinen Passionsszenen als Seitenbildern und seinen prächtigen Flügeln mit Stiftern und Heiligen. Großartig ist auf beiden die Leidenschaft der bewegten Erzählung und ihre glückliche Einfügung in den reichen Landschaftsgrund. Meisterhaft ist auf dem Kreuzigungsbilde die Fleischbehandlung trotz ihrer braungrauen Schatten und die kraftvolle Zusammenstimmung der leuchtenden Einzelfarben; aber die pathetischen Bewegungen sind doch etwas theatralisch; die langgestreckten Gestalten mit ihren kleinen Köpfen, langen Beinen, dicken Waden und dünnen Knöcheln erscheinen der Natur doch nur entfernt verwandt; und seine langnasigen Männerköpfe, seine Frauentypen mit hohen Obergesichtern und auffallend kurzen Untergesichtern haben oft etwas Unausgeglichenes. Die Darstellungen des Beweinungsaltars sind weniger entschieden durchgearbeitet, dafür jedoch weicher und tonvoller in bräunlicher Stimmung ausgeführt. Alles Bauliche auf diesen Bildern ist natürlich noch spätgotisch. Alles Figürliche aber strebt eben selbständig, ohne überall die richtigen Verhältnisse zu finden, aus der Gebundenheit des 15. in die Freiheit des 16. Jahrhunderts herüber. Mit Recht werden ihm darnach wohl z. B. der Gekreuzigte und Christus bei Lazarus in Amsterdam und die Beweinung Christi in München zugeschrieben. Die ziemlich zahlreichen kleineren Bilder anderer Sammlungen, die einige Kenner neuerdings auf Engebrechtsen zurückführen, wie die Berufung des Matthäus und die Dornenkrönung in Berlin und die Versuchung des hl. Antonius in Dresden, scheinen uns weniger sicher zu sein.

Engebrechtsens Hauptschüler war der berühmte Sohn des Huygh Jacobsz, Lukas van Leyden (1494 oder früher bis 1533), der sich nicht nur als Maler, sondern, hierin Dürer vergleichbar, auch als Stecher und Radierer eigener Erfindungen und als Zeichner für den Holzschnitt hervortat. Hinterließ er doch 170 Kupferstiche, 9 Radierungen und 16 Holzschnitte. Seine künstlerische Entwickelung tritt uns am deutlichsten an der Hand seiner Kupferstiche entgegen, die Volbehr gesichtet hat. Nach tastender Frühzeit, der z. B. noch die Bettler von 1508 (Bartsch 143) angehören, geht der jugendliche Meister schon 1509 mit der Bekehrung des Saulus (B. 107) und der Versuchung des hl. Antonius (B. 117), die freilich noch langgestreckte Engebrechtsensche Gestalten zeigen, zu klarerer Formensprache und reinerer Gruppenbildung innerhalb reicher Landschaftsgründe über, erreicht schon 1510 in Blättern wie „Adam und Eva im Elend" (B. 11), dem „Ecce Homo" (B. 71) und dem „Milchmädchen" (B. 158), eine erstaunliche Höhe reifer völkischer Formensprache, inneren Lebens und weicher technischer Vollendung, geht dann in Blättern wie den Geschichten Josephs von 1512, von denen das Potipharblatt (B. 20) leidenschaftliche Erregung, die Traumdeutung Josephs im Gefängnis (B. 22; Abb. 312) die Spannung aufmerksamen Lauschens widerspiegelt, zu leidenschaftlicher Gefühlsschilderung über, um im nächsten Zeitraum mit Stichen wie der Kreuztragung (1515; B. 72), dem großen Kalvarienberg (1517; B. 74) und Christus als Gärtner (1519; B. 77) in den Bann Dürers zu geraten. Dürers Einfluß auf Lukas erreicht im Bildnis Kaiser Maximilians (1520; B. 172) und in der größeren Passionsfolge (1521; B. 43—56) seinen Höhepunkt. Gegen 1525 aber ging der holländische Meister unter dem Einfluß Mabuses offensichtlich zur römischen Schule Marc Antons (S. 391) über, die in seinen köstlichen

Ornamentstichen von 1527 und 1528 (B. 161, 162), in „Venus und Amor" (1528; B. 138), der Sündenfallfolge (1529; B. 1—6) und „Venus und Mars" (1530; B. 137) der Formensprache wie dem Inhalt nach unverkennbar hervortritt. Sein Stoffgebiet war so mannigfaltig wie das Dürers; aber an Geist, Kraft und Innerlichkeit kann Lukas sich mit dem großen Nürnberger nicht messen. Seine erhaltenen Ölgemälde bestätigen diesen Eindruck. Noch anfängerhaft befangen erscheint er in der sittenbildlichen Schachpartie in Berlin und der Versuchung des hl. Antonius von 1511 in Brüssel. Seiner frischen farbenfrohen Jugendreife entstammen Bilder wie die Spieler beim Earl of Pembroke im Wilton House und der kleine hl. Hieronymus in Berlin. Um 1515 entstand seine farbenprächtige, erst leicht von Renaissancehauchen berührte Berliner Madonna. Fortgeschritteneren Renaissancegeist atmen seine Madonna und seine Verkündigung von 1522 in München. Die Hauptwerke der italisierenden Spätzeit des Meisters aber sind sein berühmtes Jüngstes Gericht (1526) im Leidener Museum (Taf. 59), seine manieriert langfigurige und kühlfarbige, doch in ihrer Art bedeutende Darstellung „Moses am Felsenquell" im Germanischen Museum (1527) und das wuchtige dreiteilige Gemälde der Blindenheilung (1531) in Petersburg. Das Mittelbild des Jüngsten Gerichtes in Leiden zeigt Christus, in die Ferne gerückt, ohne Maria und Johannes auf dem Regenbogen, unter ihm rechts und links die neugierig aus Wolken herabblickenden Apostel, auf der Erde, deren Horizont leicht gewölbt erscheint, die Auferstehung des Fleisches. Die Gestalten sind nicht in Knäuel zusammengeballt, sondern klar und fest in absichtlich italienischer, aber doch unwillkürlich selbstempfundener Formensprache einzeln oder in kleinen Gruppen über die Fläche zerstreut. Jede nackte Gestalt strebt nach eigener Geltung und sucht sich auch durch ihren besonderen, willkürlichen Fleischton von ihren Nachbarn abzuheben. Bei aller absichtlichen Neuzeitlichkeit der Formengabe ist die großartige Schöpfung doch durchaus selbständig erfunden und durchgeführt. In malerischer Beziehung aber, in der Wiedergabe atmosphärischen Lebens, im zarten Farbenzusammenklang, im leichten Flusse des Vortrags übertrifft sie fast alle gleichzeitigen nordischen Malereien.



Abb. 312. Joseph im Gefängnis. Kupferstich von Lukas van Leyden. Nach dem Original im Dresdener Kupferstichkabinett. (Zu S. 539.)

In Amsterdam blühte in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts Jakob Cornelisz van Oostzanen, auch Jakob von Amsterdam genannt (um 1470—1533), ein Meister, der in seinen späteren Bildern zwar die Bauformen der Renaissance verwandte, in seinem Grundempfinden aber altniederländisch streng und herb bleibt. Daß er von Engebrechtsen

abhängt, wie behauptet wird, ist wenigstens nicht offensichtlich. Seine Köpfe zeigen hohe Stirnen, kleine Untergesichter. Das Haar bildet er einzeln durch, das Beiwerk des Vordergrundes führt er fest und sorgfältig aus. Die Farben trägt er stark auf und modelliert eindringlich, aber etwas derb bei lichter, reicher Farbenpracht. Seine Holzschnitte kannten schon Bartsch und Passavant; seine Gemälde hat zuerst Scheibler zusammengestellt. Sein „Saul bei der Hexe von Endor" im Rijksmuseum entstand 1506, sein männliches Bildnis derselben Sammlung 1533. Dazwischen liegen Oostzanens Bilder in Kassel, Berlin, Antwerpen, Neapel, Wien und dem Haag. Ihre Verbindung von äußerer Pracht mit innerer Gefühlswärme ist eigenartig anziehend.

In Utrecht gab Jan van Scorel (Schoorl; 1495—1562) den Ton an, ein Meister, der als der eigentliche Begründer des Italismus in Holland gilt. Er war Schüler des Jakob Cornelisz in Amsterdam und des Mabuse (S. 534) in Antwerpen, reiste dann aber nach Deutschland und Italien. Seiner früheren, in Deutschland durch Dürer beeinflußten Art gehört der schöne, unmittelbar gesehene Flügelaltar der heiligen Sippe von 1520 in Obervellach an. Seine oberitalienische Zwischenphase vertritt z. B. seine Ruhe auf der Flucht im Utrechter Museum, die Dülberg an Dosso Dossi (S. 421) erinnert. Von seinen späteren, kalten, absichtlich romanisierenden, wenn auch mit bräunlichen Schatten niederländisch gemalten Bildern, die Justi, Scheibler und Bode zusammengestellt haben, trägt die Kreuzigung von 1530 im Bonner Provinzialmuseum die Namenszeichnung Scorels. Seine landschaftlich gestimmte Taufe Christi im Haarlemer Museum ist durch van Mander beglaubigt. Am besten lernt man seine übrigen Bilder dieser Art in Utrecht und in Amsterdam kennen. Ansprechender noch sind die Bildnisse des Meisters, wie das der Agathe van Schonhoven von 1529 in der Galerie Doria in Rom (Abb. 313). Die Tafeln des Haarlemer und des Utrechter Museums, die die Haarlemer und Utrechter Jerusalemfahrer als Halbfiguren wie hintereinander herziehend darstellen, gehören zu den Vorstufen der großen holländischen Gruppenbildnismalerei. Wahrscheinlich rührt auch die eindrucksvolle Familienbildnisgruppe der Kasseler Galerie von Scorel her. Ein tüchtiger, in Haarlem wirkender Schüler Scorels war Martin Heemskerk (1498—1574), der in seinem Lukasbilde von 1532 in Haarlem noch ziemlich wahr und warm erscheint, mit seinen späteren Bildern jedoch, wie dem Momusbilde von 1561 in Berlin und dem kalt gezeichneten, wenn auch braunschattigen Gastmahl Belsazars von 1568 in Haarlem, völlig der italisierenden Moderichtung huldigt. Der Meister, dem Preibisz nachgegangen, ist immerhin eine ausgesprochene künstlerische Persönlichkeit.



Abb. 313. Jan van Scorels Porträt der Agathe van Schonhoven in der Galerie Doria zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Unter den niederländischen Meistern, die, nach 1500 geboren, zumeist weiter als die bisher genannten in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hineinlebten, heben sich die Anhänger des siegreichen italienischen Idealismus, der immerhin der Bewegungsfreiheit der niederländischen Großmalerei des 17. Jahrhunderts vorarbeitete, immer schärfer von den Vertretern des völkischen naturfrischen Realismus ab, dem, wenigstens in Holland, die Zukunft gehörte.

Die Großmeister des vollentwickelten niederländischen Italismus der zweiten Hälfte des

16. Jahrhunderts unterscheiden sich von ihren Vorgängern, den Orley, Mabuse und Scorel, an die sie anknüpften, durch die Entschiedenheit und Einseitigkeit ihrer Nachahmung des Südens. Das Ziel ihres Strebens, das sie auch erreichten, war, als niederländische Michelangelos und Rafaels bezeichnet zu werden. Daß sie über ein großes technisches Können verfügten, ist unzweifelhaft und spricht sich besonders in ihren Bildnissen aus, die sie zwangen, sich an die Natur zu halten. Ihren großen manierierten Darstellungen weltlicher oder heiliger Geschichten aber fehlen mit der Unmittelbarkeit der Anschauung und Empfindung alle ewig-wahren künstlerischen Vorzüge. Dies gilt gleich von Orleys Schüler in Mecheln, Michael van Coxcyen (1499—1592), der schon 1531 seine Fresken in Santa Maria dell' Anima, der Kirche der Deutschen, in Rom ausführte, noch 1589 die Kreuzigung, ja noch 1592 die Gudula-Legende für die Kathedrale von Brüssel schuf, in den dazwischenliegenden 60 Jahren aber außer zahlreichen, großenteils in Sammlungen übergegangenen Gemälden für belgische Kirchen auch Wandteppiche und Glasgemälde ausführte. Dasselbe gilt von Mabuses Schüler in Lüttich, Lambert Lombard (1505—66; S. 520), dem vielbeschäftigten, 1538 nach Rom gewanderten Meister, dessen Gemälde sich fast nur in zeitgenössischen Stichen erhalten haben; es gilt von dem tüchtigen, von Gouda nach Brügge übergesiedelten Holländer Pieter Pourbus (um 1510—84), dessen Bildnisse, wie das des Ehepaares Fernagant von 1551 mit den farbenprächtigen Stadtbildern im Hintergrund in Brügge und das des rotbärtigen Mannes von 1559 in Wien zu den schönsten ihrer Zeit gehören, während seine klar gezeichneten, farbenkalten Geschichtsbilder vergebens gegen die Zeitmode anzukämpfen suchten; es gilt aber vor allem auch von dem Bruder des Cornelis Floris (S. 521), von Lombards Schüler Frans Floris de Vriendt (1517—76), dem einflußreichsten Meister der Reihe, der sich in Rom und Florenz hauptsächlich an die Schüler Michelangelos anschloß. Zu seinen frühesten erhaltenen Bildern gehört sein „Mars und Venus" von 1547 im Berliner Vorrat. Kraftvoll ist noch sein Engelsturz von 1554 in Antwerpen, schwächlicher schon sein Jüngstes Gericht von 1566 in Brüssel, vollends manieriert seine Anbetung der Könige in Dresden. Das schönste seiner Bildnisse ist der Falkner von 1558 in Braunschweig, dessen weibliches Gegenstück sich im Museum von Caen befindet. Seine Bildnisse dieser Art bilden die Brücke zu denen der gleichzeitigen Meister der natürlichen Richtung.

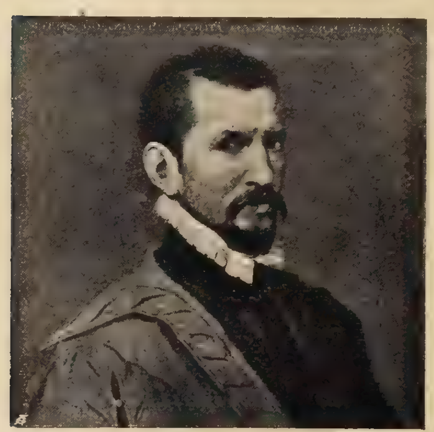


Abb. 314. Antonio Moros Bildnis des Hubert Goltzius im Museum zu Brüssel. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Allen diesen italisierenden Geschichtenmalern gegenüber waren die Meister der nationalniederländischen Richtung natürlich zugleich die Hauptvertreter der bodenständigen Fächer des Bildnisses, des Sittenbildes, der Landschaft, des Stillebens und des Architekturstücks. Aber alle diese Fächer hatten sich noch nicht scharf voneinander und von der Historienmalerei getrennt. Biblische Vorgänge dienen ihren Darstellungen meist noch als Vorwand.

Als Bildnismaler kommt zunächst noch ein Schüler Scorels in Betracht, der Utrechter Anton Mor (Antonio Moro), um 1519—77, der Weltmeister der niederländischen Bildnismalerei dieses Zeitalters, der in allen Hauptstädten Europas zu Hause war. Hymans hat ihm

ein umfassendes, vortreffliches Werk gewidmet. Seinen frühen Schöpfungen, wie dem Doppelbildnis Utrechter Domherren von 1544 in Berlin, sieht man seine Herkunft von Scorel noch deutlich an. Später haben es namentlich Holbein und Tizian, zwischen denen er in der Mitte steht, ihm angetan. In den geschmackvoll angeordneten, fest und doch flüssig modellierten, klar getönten Bildnissen seiner mittleren Zeit, wie dem Herrn mit der Uhr (1565) im Louvre, den männlichen Bildnissen von 1564 im Haag und in Wien, denen sich Bilder in Kassel, Dresden und Karlsruhe anreihen, erinnert er manchmal an seinen italienischen Zeitgenossen Moroni (S. 419). Weicher und toniger aber wurden seine späten Bildnisse, deren prächtigstes, das des Hubert Goltzius (1576) in Brüssel (Abb. 314), zugleich noch die liebevollste Durchbildung aller Einzelheiten, selbst der Barthaare, erstrebt.

Gleichzeitig wuchs in Holland, zunächst in Amsterdam, die bodenständige öffentliche Bildnisgruppenmalerei, deren Entwickelung nach Six' Vorgang A. Riegl geschildert hat, allmählich zu einem Hauptzweig künstlerischer Großmalerei heran. Die Vorstände der Schützengilden machten den Anfang. Erst gegen Ende des Jahrhunderts folgten die „Anatomien", die Gruppenbildnisse der Chirurgengilden sind, und die „Regentenstücke", die Vorstandssitzungen verschiedener Wohltätigkeitsanstalten wiedergeben. Wie die anfangs in steifen Reihen unbekümmert umeinander aufgepflanzten Schützenhalbfiguren allmählich durch die Hervorhebung der Hauptleute, durch die Einteilung mittels diagonaler Linienführung, durch die Beseelung der Köpfe und durch lebendigere Beziehungen der Dargestellten zueinander zu künstlerischen Bildnisgruppen wurden, zeigen z. B. Dirk Jacobsz' (um 1495—1565) Schützenstücke im Rijksmuseum zu Amsterdam und in der Ermitage zu Petersburg, Cornelis Anthonisz Teunissens (um 1500—53) Bilder im Rijksmuseum und im Rathaus zu Amsterdam.



Abb. 315. Pieter Aertsens Gemälde „Der Eiertanz" im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Zu den ältesten selbständigen niederländischen Sittenmalern gehört Pieter Aertsz oder Aertsen (1508—75), Lange Pier genannt, der über zwanzig Jahre in Antwerpen wirkte, aber in Amsterdam geboren ward und starb. Erfolgreich hat Joh. Sievers sich mit ihm beschäftigt. Sein Volksbild einer alten Bäuerin im Museum zu Lille trägt die Jahreszahl 1543. Der von Sievers im Stift Bogaerts zu Antwerpen wiederentdeckte, noch recht romanistische Flügelaltar, der ins dortige Museum gekommen, ist 1546 bezeichnet. Die Hauptwerke des Meisters, die kräftig zum Realismus hinüberstreben, sind sittenbildlicher Art. Selbst seine Kreuztragung von 1552 in Berlin wirkt durch ihre Marktweiber und beladenen Karren in diesem Sinne. Zu seinen bahnbrechenden Hauptbildern, deren ausführliches Beiwerk zum Stilleben hinüberleitet, aber gehören der „Eiertanz" (1554) in Amsterdam (Abb. 315), das

„Bauernfest" (1550) in Wien, die lebensgroßen Köchinnen (1559) in Brüssel und im Palazzo Bianco zu Genua. Seine Bauerntypen sind lebenswahr erfaßt, die Handlungen deutlich veranschaulicht, die Raumausschnitte der Zimmer oder Landschaften auffallend richtig zu den Figuren in Verhältnis gesetzt. Die Zeichnung ist schlicht und charaktervoll, die Malweise breit verschmelzend, die Lokalfarbe überall kräftig betont.

Auch die niederländische Landschaftsmalerei machte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen wichtigen Entwickelungsgang durch. Den phantastischen Maaslandschaften der



Abb. 316. Herbstliche Gebirgslandschaft mit Viehherde. Gemälde von Peter Brueghel dem Älteren im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 546.)

Patinir, Bles und Gassel (S. 534) gegenüber erschien Peter Brueghel als kühner Neuerer, dessen Landschaften, auch wenn sie im ganzen frei erfunden sind, uns wie echte Naturausschnitte anmuten. Daß Pieter Aertsz mit seinem „horizontalen Einplan", wie de Jongh es ausdrückt, ihn beeinflußt hat, ist möglich. Der eigentliche Landschafter war aber Brueghel, nicht Aertsz.

Peter Brueghel war in jeder Beziehung der Hauptmeister der national-niederländischen Kunst dieser Zeit, ja in manchen Beziehungen der größte niederländische Künstler des ganzen 16. Jahrhunderts. Peter Brueghel der Ältere (früher Bruegel, später Breughel geschrieben), auch der Bauernbrueghel genannt (um 1525—69), stammte wahrscheinlich aus dem holländischen Dorfe Brueghel bei Herzogenbusch. In Antwerpen soll er Schüler seines Schwiegervaters Peeter Coeck van Aelst (S. 519 und 537) gewesen sein; 1563 aber zog er nach Brüssel, wo er starb. Friedländer möchte seine Kunst eher unmittelbar an die des Herzogenbuscher Hauptmeisters Hieronymus Bosch (S. 39) anknüpfen, mit der sie in der Tat vielfach wahlverwandt erscheint.

Hymans, Michel, Bastelaer, Hulin, Rombahl, Friedländer und andere haben ihn neuerdings behandelt. In Rom war er sicher um 1553; aber gerade er verarbeitete unter dem Einflusse des Hieronymus Bosch alle südlichen Eindrücke restlos mit seiner niederländischen Naturanschauung zu einem neuen, urwüchsigen Ganzen. Seine starke Beobachtungsgabe machte ihn in einer Reihe seiner Schöpfungen zum lehrhaften Satiriker, machte ihn in anderen zum unbefangensten, lebensvollsten Erzähler, vor allem aber zum größten Sittenschilderer und Landschafter seiner Zeit, der auch biblische Stoffe in landschaftlicher und sittenbildlicher Auffassung packend verarbeitete. Die Menschen faßte er vorzugsweise von der Seite der Bewegungen auf,



Abb. 317. **Bauernhochzeit.** Gemälde von Peter Brueghel dem Älteren im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 546.)

in denen er sie beobachtete. In der Vernachlässigung des Einzelnen zugunsten der Gesamtwirkung und in der Verselbständigung der Tiefenrichtung (S. 324) strebt er bereits über die Gepflogenheiten der Kunst des 16. Jahrhunderts hinaus. Auch seine Farbengebung, die anfangs die natürlichen (Lokal-) Farben der Dinge betont, wird mit der Zeit immer einheitlicher und toniger. Während seiner früheren Lebenszeit widmete Peter sich hauptsächlich der Griffelkunst im Dienste des Antwerpener Stechers und Verlegers Hieronymus Cock (S. 526). Seine Erfindungen wurden teils von anderen gestochen, teils von ihm selbst radiert. Doch werden nur einige Rheinlandschaften von 1553 als eigenhändige Radierungen des Meisters anerkannt. Gerade in den Stichen nach seinen Zeichnungen kommen neben seiner eigenen Auffassung biblischer Stoffe das phantastisch-spukhafte und das satirisch-lehrhafte Element zur Geltung. Als wahrhaft großer Künstler tritt er uns jedoch zunächst in seinen Gemälden entgegen, deren ältestes, die Steinoperation aus der Sammlung von Gerhart in Budapest, die Jahreszahl 1556 trägt. Dann folgen die noch „bilderbogenartig zerstreut angeordneten" Sprichwörter von

1558 im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen und von 1559 in Berlin. Die Hälfte seiner etwa 35 erhaltenen eigenhändigen Gemälde befindet sich im Wiener Hofmuseum. Auch seine Darstellungen „Fasching und Fasten“ (1559) und „Kinderspiele“ (1560) in Wien bewahren noch den hohen Horizont und die zerstreute Anordnung seiner Stiche. Dann besann er sich auf die Bildwirkung. Sein Horizont senkte sich, seine Figuren, geringer an Anzahl, aber wuchtiger in der Anordnung, schlossen sich zu festeren Gruppen unter sich und mit der Landschaft zusammen. Gerade in malerischer Hinsicht seine größten Meisterwerke sind seine späten Bilder, wie das Schlaraffenland in München und der Sturz des Saulus in Wien, beide von 1567, und wie die feinen kleinen Darstellungen „Der Galgen“ in Darmstadt und „Die Blinden“ in Neapel, die beide erst 1568 entstanden. Seine erzählenden Bilder sind bei charaktervollster Zeichnung unter Betonung kräftiger, fein zueinander gestimmter Lokalfarben in der Regel mit leichtem Pinsel hingesetzt; seine Landschaften aber, die freilich oft genug gleichwertige Figurenbilder sind, pflegen mit vollerem Pinsel und entschiedeneren Licht- und Schattenstimmungen ausgeführt zu sein. Von seiner Reise über die Alpen brachte er großartige Naturstudien heim, die die Hochgebirgsnatur mit ihren Felsenschroffen und ihren Flußwindungen so organisch und perspektivisch überzeugend wiedergeben wie keine früheren Landschaftsstudien, außer denen Dürers. In ihrer malerischen Ausführung herrschen kräftige braune Bodentöne neben blaugrünem, feingetupftem Baumschlag. In der reichen Abstufung ihrer Lufttöne und der kräftigen Wirkung ihrer atmosphärischen Erscheinungen stehen sie einzig unter den Landschaften des 16. Jahrhunderts da. Die figürlichen Vorgänge, die sie beleben, erhöhen die natürliche landschaftliche Stimmung. Großartig sind seine November- (Abb. 316), seine Dezember- und seine Februarlandschaft, mächtig ist sein Seestück, das erste seiner Gattung, in Wien. Ebendort erscheint die gewaltige Berglandschaft mit der Bekehrung des Paulus (1567) als Muster großer historischer Landschaftskunst, die Philisterschlacht als Meisterstück jener Schlachtenmalerei, die ein Massengewühl organisch in Bewegung setzt, sein Turmbau zu Babel (1563) als das Vorbild zahlreicher Nachahmungen. Das schönste seiner bäuerlichen Sittenbilder ist die Bauernhochzeit (Abb. 317) in Wien, die alle Bauernstubenbilder der Teniers, denen sie die Wege gewiesen, an natürlicher Anordnung und an malerischem Feingefühl übertrifft. Wölfflin führt gerade ihre schräg in die Tiefe führende Anordnung als Kennzeichen der neuen Richtung an, die zum „Barock“ führt. Zu seinen eindrucksvollsten biblischen Darstellungen gehören das Schneebild mit dem Kindermord und das Frühlingsbild mit der Kreuztragung (1564) in Wien, der Engelsturz (1562) und die „Zählung in Bethlehem“ (1566) in Brüssel. Von seinen sinnbildlichen Darstellungen aber sei noch der gewaltige „Triumph des Todes“ hervorgehoben, dessen eigenhändiges Urbild sich in Madrid befindet.

Überall war Peter Brueghel der Ältere, „der Letzte der Primitiven und der Erste der Modernen“, wie Hulin sagt, der Bahnbrecher, der in die Zukunft vorauswies.

III. Die skandinavische Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Die skandinavische Kunst dieses Zeitraums schließt sich so unmittelbar an die deutsche und die niederländische Kunst an, daß wir sie nicht von diesen trennen können. Die Kalmarer Union war im Stockholmer Blutbad (1520) erstickt. Auf den letzten Unionskönig Christian II.

von Dänemark (1513—23) folgte in Schweden mit Gustav I. (1523—64) das Haus Wasa, während in Dänemark, mit dem Norwegen vereint blieb, das Haus Oldenburg weiterregierte. Nach der Reformation wurde die Kunst in Dänemark wie in Schweden vollends zur Hofkunst; und die Hofkünstler waren hier, wie in England, fast ausschließlich Ausländer. Unter diesen Ausländern aber befanden sich in Schweden und Dänemark so gut wie keine Italiener, vielmehr vorzugsweise Deutsche und Niederländer. Abgesehen von den schlichten Wohnbauten des Landadels, die hier, wie in England, einheimischen Ursprungs waren, erscheint die skandinavische Kunst dieses Zeitraums daher im wesentlichen nur als Ausstrahlung der deutschen und niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Wir können sie unter diesen Umständen nur mit flüchtigem Blicke streifen, obgleich es keineswegs an gediegenen Untersuchungen zu ihrer Geschichte fehlt. Fr. Beckett hat eine erschöpfende kleine dänische Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts geschrieben. Auch ein Werk von Redslob ist zu nennen. Tafelwerke von demselben Beckett, von F. Meldahl, Magnus-Petersen und E. F. S. Lund sowie Schriften und Aufsätze von Sigurd Müller, Kornerup und anderen gehen voraus oder schließen sich an. Die schwedische Renaissance aber hat nach Dahlbergs frühem Tafelwerke besonders Upmark zusammenfassend behandelt. Auch Hahrs und Sjöbergs hierher gehörige Abschnitte in Romdahl und Roosvals Geschichte der schwedischen Kunst gehören hierher.



Abb. 318. Schloß Hesselagergaard. Nach F. Beckett, „I danske Herreborge“, Kopenhagen 1904.

Die wichtigsten der dänischen Herrensitze des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts, die jenen nationalen Charakter tragen, sind Nakkebölle, Hesselagergaard und Rygaard auf Fünen, Egeskov, Borreby und Gisselfeld in anderen Gegenden. Es sind trutzige, von Wasser umgebene burgartige Backsteinbauten mit eckigen oder runden Ecktürmen, auch wohl einem Treppenturm in der Mitte der Rückseite, mit Giebeln an den Schmalseiten und einem besonders charakteristischen vorspringenden oberen Halbstockwerke, das sich als Wehrgang mit Schießscharten unter dem Dache hinzieht. Die mittelalterlichen Rundbogenfriese, die die Stockwerke trennen, stehen in seltsamem Gegensatze zu dem Renaissanceschmuck, der sich, unter Hinzunahme von Steineinfassungen, allmählich an Giebeln und Portalen ausbildet und verbreitet.

Rygaard (1535) hat noch schlichte Stufengiebel; Hesselagergaard (1538) hat abgerundete Giebel mit Renaissancegliederung ohne antikisierende Einzelheiten (Abb. 318); Egeskov (1554) hat Treppengiebel, deren Stufen mit Viertelkreisen gefüllt sind, und ein strenges korinthisierendes Renaissanceportal; Nakkebölle aber (1559) zeigt Volutengiebel, ein reines, gegiebeltes Renaissanceportal mit Seitenpilastern und einen Kamin, der oben von ionisierenden, unten von kandelaberhaft eingezogenen Halbsäulen eingefaßt wird. Den verwandten Herrensitzen in Schonen, das damals noch zu Dänemark gehörte, fehlt das vorspringende

Halbstockwerk unter dem Dache. Die schlichte Rechteckanlage mit Stufengiebeln an den Schmalseiten zeigt hier Haus Glimmingehus (seit 1499); mit einfachem Blendbogensims zwischen dem Erd- und dem Obergeschoß, mit doppelreihigem unter dem Dache ist das Haus Borreby (1525 bis 1550) verziert. Torup (1550) hat einen achtseitigen, Vidtskofle (1553) einen runden Eckturm. Erst um 1580 beginnen hier die geschweiften Giebellinien, die den neuen, malerischeren, zum Barock hinüberleitenden Stil kennzeichnen. Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts verwandelten auch die dänischen Herrenburgen dieser altertümlichen Art sich nach und nach in freier gestaltete Adelsschlösser, und erst im letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden, wie wir im nächsten Bande sehen werden, die dänischen Königsschlösser, an deren Umbau oder Neubau sich die vom Auslande berufenen Baumeister bewährten.



Abb. 319. Der äußere Hof des Schlosses Gripsholm. Nach G. Upmark, „Die Architektur der Renaissance in Schweden", Dresden 1897—1900.

Etwas früher als der dänische, schon aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts heraus, entfaltete der schwedische Hof eine eifrige Bautätigkeit. Schon der erste Gustav Wasa ließ die alten Schlösser zu Stockholm, Swartsjö und Kalmar ausbauen und begann den Bau der maßgebenden Schlösser zu Gripsholm (1537), Wadstena (1545) und Upsala (1547). Unter Erich XIV. (1560—68), der sich mit Vitruv beschäftigte, und Johann III. (1568—92), dem das Wort zugeschrieben wird: „Bauen ist unsere höchste Lust", wurden diese Bauten vollendet.

In Stockholm und Upsala finden wir den deutschen Baumeister Paul Schütz (gest. nach 1570); in Stockholm und Kalmar arbeitete Jakob Richter aus Freiburg (gest. 1571). Von den drei aus Mailand stammenden, aber in Deutschland ansässigen **Brüdern Pahr** (Parr, Baar, Bavoro; S. 458 und 461), die aus Schlesien und Mecklenburg kamen, kehrte der älteste, Johann Baptista Pahr, 1578 nach Deutschland zurück, während Franziskus 1580 als Baumeister in Upsala, Dominikus Pahr, der in Kalmar tätig gewesen war, 1602 oder 1603 in Schweden starb. Der Hauptmeister der Schloßbauten zu Stockholm und Swartsjö aber, Willem Boyens (um 1520 bis 1590), der seit 1557 am Hofe Gustav Wasas nachweisbar ist, war wieder Niederländer, wie sein Zeitgenosse Arendt de Roy, der seit 1566 den Schloßbau in Wadstena leitete.

Auch diese schwedischen Schlösser des 16. Jahrhunderts zeigen meist noch den alten Grundriß. Die Flügel, die den Hof umziehen, pflegen durch Ecktürme getrennt zu sein. Allmählich kommt auch hier größere Regelmäßigkeit in die Anordnung, erscheinen Renaissanceformen an den Giebeln, Portalen, Fenstereinfassungen und Balustraden. Antikisierende Säulen unter gotischem Spitzbogen verwendet die Schloßkapelle in Stockholm. Römische Bogenstellungen, antikisierende Profile und geschweifte Giebel finden sich am Schlosse Gripsholm (Abb. 319), das sich mit seinen mächtigen Rundtürmen auf unregelmäßigem Grundriß (Abb. 320) im übrigen noch mittelalterlich trutzig erhebt. Breitgelagert streckt sich zwischen zwei Eckrundtürmen das Schloß zu Upsala. Beim Ausbau des 1686 abgebrannten Schlosses Swartsjö

wirkten in dem kreisrunden Kuppelsaal und dem runden Arkadenhofe schon Hochrenaissance-gedanken mit. Das Schloß zu Wadstena aber ist der erste eigentliche Renaissancepalast Schwedens, wenngleich sein Treppenhaus noch mittelalterlich angeordnet ist. Klassisch ist sein dorisches Nordportal, klassisch sind seine beiden Hauptgiebel, von denen der westliche, freilich erst 1630 vollendete, mit seinen Standbildernischen zwischen dorischen und ionischen Pilastern zu den reichsten der Zeit gehört. Das Schloß zu Kalmar wurde durch jene Brüder Pahr, denen Jakob Richter sich anschloß, in einen Renaissancepalast mit schönen dorischen Hofportalen (Abb. 321) umgewandelt. Von den Adelsschlössern aber, die meist schwer und einfach erscheinen, prangte Tynnelsö nach seinem Umbau von 1584 in reicherer Gliederung mit stattlichen Renaissancegiebeln und dorischem Hauptportal.

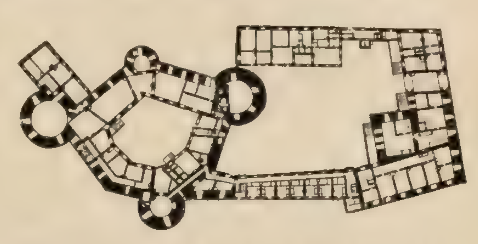


Abb. 320. Grundriß des Schlosses Gripsholm. Nach G. Upmark, a. a. O.

Mit örtlichen Abwandlungen und zeitlichen Verschiebungen vollzog sich der Umschwung der Baukunst nördlich der Alpen eben überall in gleichlaufenden Gleisen. Der skandinavische Norden aber folgte Deutschland und den Niederlanden in einem Abstand von einigen Jahrzehnten.

2. Die skandinavische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Auf die holzgeschnitzten Altarwerke Dänemarks und Schwedens (S. 175), die wir schon bis an die Grenze der Reformationszeit, mit der sie verschwanden, herab verfolgt haben, können wir nicht zurückgreifen. Doch sei erwähnt, daß die Dänen jenen Bildschnitzer Claus Berg, dessen kräftiger, durch das abstehende Lockenhaar seiner Frauenköpfe gekennzeichneter Stil nach Becketts Ansicht an den der Brüstungsbildwerke der Annenkirche zu Annaberg (1515) erinnert, mit einigem Rechte als dänischen Meister bezeichnen, da er fast nur auf dänischem Boden arbeitete. Noch 1530—35 schuf er einen großen Altar für die Frauenkirche zu Aarhuus, der doch nur zum Teil als eigenhändige Arbeit gelten kann.



Abb. 321. Das Hofportal des Schlosses zu Kalmar. Nach G. Upmark, a. a. O.

Nach der Reformation gab es im skandinavischen Norden fast nur noch dekorative Werkstücksplastik und mehr oder weniger monumentale Grabbildnerei. Die großen künstlerischen Grabdenkmäler, die allein uns angehen, waren durchweg von fremden, zumeist von niederländischen Künstlern ausgeführt. Daß das prachtvolle, mit Karyatiden geschmückte Grabmal König Friedrichs I. im Dom zu Schleswig zu den tüchtigsten Arbeiten des bekannten Antwerpener Cornelis Floris (S. 524) gehört, wissen wir bereits. Jedenfalls aus dieses Meisters Werkstatt stammen auch die wirkungsvollen Grabmäler des Herluf Trolle und der Brigitte Giöe in der Kirche zu Herlufsholm, deren Liegebilder freilich keine wirklichen Bildnisse sind, und das zwischen

1569 und 1579 entstandene Prachtdenkmal Christians III. im Dom zu Roskilde, dessen Baldachingehäuse von sechs korinthischen Säulen von geflammtem Marmor mit weißen Alabasterkapitellen gestützt wird. Die schwedischen Grabmäler der gleichen Zeit im Dom zu Upsala wetteifern an Pracht mit den dänischen. Das Grabmal Gustav Wasas, der mit seinen beiden Gemahlinnen langbärtig und würdig ausgestreckt auf der Sargplatte ruht, ist zwischen 1560 und 1576 von Willem Boyens (S. 548) aus Mecheln ausgeführt. Weniger geglückt ist desselben Meisters reich mit Bronzezutaten geschmücktes Wandnischengrabmal der Catherina Jagellonica, der ersten Gemahlin Johanns III. (nach 1583). Gehören alle diese dänischen und schwedischen Fürstengräber auch nicht zur skandinavischen Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne, so zeigen sie doch, auf welchem Wege der Zeitstil sich im Norden verbreitete.

3. Die skandinavische Malerei des 16. Jahrhunderts.



Abb. 322. Jakob Bincks Bildnis der Brigitte Giöe im Schlosse Frederiksborg. Nach F. Beckett, Aufsatz in der Zeitschrift „Kunst" II, Kopenhagen 1900.

Auch an der Entwickelung der Malerei nahmen die skandinavischen Länder im 16. Jahrhundert noch keinen selbständigen Anteil. An Wandmalereien in städtischen und ländlichen Kirchen fehlte es freilich auch in diesem Zeitraum in Dänemark und Schweden so wenig wie im 15. Jahrhundert (S. 174); aber sie sind durchweg zu handwerksmäßig, um uns eingehend beschäftigen zu können. Von den Malereien dieser Art, die Magnus Petersen veröffentlicht hat, sind z. B. die der Kirche zu Skive im Amt Viborg, die Heiligenhalbfiguren aus stilisierten Blütenkelchen hervorwachsen lassen, im Jahre 1522, die Jonas- und die David-Geschichten in der Kirche zu Gudum im Amt Aalborg um 1550, die zahlreichen neutestamentlichen Bilder in der Kirche zu Aakirkby auf Bornholm 1545 entstanden. Die Reste ähnlicher Wandbilder in Schonen hat Paulson untersucht.

Die „Kunstmaler" Skandinaviens waren, abgesehen von Anders Larsson in Stockholm (gest. 1586), der uns nur dem Namen nach bekannt ist, ausschließlich Ausländer. Zwischen den Höfen Herzog Albrechts von Preußen und König Christians III. von Dänemark teilte der Kölner Jakob Binck (um 1500—69) seit dem Anfang der vierziger Jahre seine Kräfte. Aus der Schule Dürers hervorgegangen, bewahrte er seiner Kunst doch einen niederrheinischen Einschlag, der sich in seinen zahlreichen, selten besonders selbständigen Kupferstichen nicht minder deutlich ausspricht als in seinen Gemälden. In Königsberg hatte er sich nach Ehrenberg auch als Holzschnitzer hervorgetan. Für Dänemark kommt er, wenn wir von seinen Münzen absehen, nur als Bildnismaler in Betracht. Am besten erhalten sind seine Bildnisse des Johann Fris (1550) in Hesselagergaard, der Brigitte Giöe (1551; Abb. 322) und des Albrecht Giöe (1556) in Frederiksborg. Auf grünen, blauen oder roten Grund gesetzt, zeigen sie ihn als tüchtigen, wenn auch nicht besonders geistvollen Bildnismaler. Als Flensburger aber stand Melchior Lorch (Lorich; 1527 bis nach 1590), der vielgereiste Meister, der in Konstantinopel den Sultan zeichnete (S. 444), in natürlichen Beziehungen zu Dänemark. Hofmaler Friedrichs II. war er 1580. Als Kupferstecher gehört er zu den letzten der „deutschen Kleinmeister" (S. 486); und vorzugsweise als Kupferstecher scheint er auch in Dänemark tätig gewesen zu sein.

In Schweden legte Gustav Wasa schon 1548 eine Gemäldesammlung in Gripsholm an, die 21 Bildnisse und 69 andere Bilder besaß. Zu den ältesten ausländischen Malern,

die für ihn arbeiteten, scheint der deutsche Meister Hillebrandt (seit 1525) gehört zu haben, dessen Bildnisse Margaretes, der Schwester des Königs, nach Sjöberg vielleicht jene sind, die sich im Nationalmuseum zu Stockholm sowie in den Schlössern Gripsholm und Rydboholm erhalten haben. Über die deutschen Künstler in Schweden hat Lindblom geschrieben. Seit der Mitte des Jahrhunderts aber wurden nach Schweden wie nach Dänemark vorzugsweise niederländische Maler berufen. Lambert Rycx, ein Sohn des Antwerpener Ryck Aertsz, erscheint 1557—59 und 1566—72 in Schweden. Doch lassen sich keine Bilder seiner Hand nachweisen. Willem Boyens (S. 550) von Mecheln aber, vielseitig wie manche niederländische Meister dieser Zeit, war auch als Maler in Schweden beschäftigt. Die größten auswärtigen Künstler waren es sicher nicht, die sich damals in Dänemark und Schweden niederließen. Jedenfalls aber trugen sie dazu bei, den Kunstsinn des skandinavischen Nordens zu wecken.

IV. Die englische Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

England, das meerumrauschte, arbeitete sich im 16. Jahrhundert in harter Arbeit und blutigem Ringen zu jener Weltstellung empor, die es, nächst seiner Lage im Weltmeer, seiner außerordentlichen Willens- und Schaffenskraft verdankt. Eigenwillige und weitsehende Herrscher, wie Heinrich VIII. während der ersten, Elisabeth während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, förderten den Aufschwung des Inselreichs auf allen Gebieten des Handels und Wandels. Daß auch die englische Dichtkunst im Elisabethischen Zeitalter, das Shakespeares Dramen entstehen sah, bereits die mächtigste Weltwirkung entfaltete, ist bekannt. Um so auffallender bleibt es, daß England sich auf dem Gebiete der bildenden Künste, auf dem es im Mittelalter doch zeitweilig eine Art von Führung gehabt hatte, trotz aller künstlerischen Unternehmungen Heinrichs VIII. während dieses ganzen Zeitraums so gut wie keiner selbstschöpferischen Leistungen rühmen kann, sondern im wesentlichen auf die Arbeiten übers Meer herbeigeholter italienischer, deutscher und niederländischer Künstler angewiesen blieb. Eine englische Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts gibt es nur, soweit auf dem Gebiete der Baukunst der „Perpendikularstil" (S. 65—66) mit seinen flachen „Tudorbogen" weiterlebte und die englischen Landschlösser sich den Bedürfnissen ihrer Bewohner entsprechend entwickelten.

Die kirchliche und halbkirchliche Baukunst Englands hielt während des ganzen 16. Jahrhunderts an der „perpendikularen" Spätgotik fest. Hatte sich doch selbst die glänzendste Blüte dieses zugleich kühl berechnenden und phantastisch wirkenden Stils, die berühmte Kapelle Heinrichs VII. in Westminster Abbey, erst im Lichte des neuen Jahrhunderts (1502 bis 1520) erschlossen. War die nicht minder berühmte Kapelle des King's College zu Cambridge, ein Wunder dieser englischen Spätgotik, doch erst unter Heinrich VIII. vollendet worden. Wurde doch Christ-Church College in Oxford, die Schöpfung des Kardinals Wolsey, noch 1525, ja Trinity College in Cambridge, die Gründung Heinrichs VIII., noch 1546 in diesem Stil begonnen. Christ-Church in Oxford besitzt auch eine der schönsten Hallen des Perpendikularstils, wogegen Trinity College in Cambridge freilich schon eine Renaissancekapelle erhielt.

Die allmählichen Stilwandlungen, die es in England jedoch erst nach 1600 zu vollgültigem Italismus brachten, vollzogen sich hier hauptsächlich an den Wohnbauten der Großen. Von den maßgebenden Hauptpalästen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte

Kardinal Wolsey die Schlösser Whitehall (als York House) und Hampton Court (Abb. 323) zu bauen begonnen. Beider Vollendung fiel nach Wolseys Sturz Heinrich VIII. zu, der seinerseits Saint James's Palace und Nonesuch errichtete. Von Nonesuch ist nichts, von Whitehall kaum etwas übriggeblieben; Saint James's Palace ist einem Neubau gewichen. Nur Hampton Court hat sich in seiner strengen, breitgelagerten Größe erhalten.

Ihrem Grundriß und ihrem Aufbau nach entwickelten sich die englischen Schlösser und Landhäuser aus sich heraus, englischen Bedürfnissen entsprechend und unter englischen Händen zu neuen Gestaltungen; und diese Entwickelung, die Blomfield gut geschildert hat, ist vielleicht das einzige Stück echt englischer Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts. Wie die alten, der Bodengestaltung befestigt angepaßten Burgen den Schlössern mit geräumigen, an allen vier Seiten geschlossenen Viereckhöfen wichen, wie diese Höfe sich dann mit zunehmender Sicherheit und wachsendem Bedürfnis nach Licht und Luft an einer Seite öffneten, so daß ihr Grundriß mit dem Vorsprung des Mittelvorbaues die Gestalt eines E, bei der Wiederholung dieses Vorganges an der Rückseite die Gestalt eines H annahm, wie die alte Mittelhalle unversehens ihre Bedeutung als Wohnraum einbüßte, um in Verbindung mit den allmählich im Holzstil bedeutsam ausgebildeten Treppenhäusern zur Vorhalle zu werden, wie die alten Hallen durch mächtige, langgestreckte „Galerien" im Obergeschoß ersetzt und gleichzeitig die einzelnen, bisher nur unter sich zugänglichen Gemächer durch Vorplatzgänge (Korridore) verbunden wurden: alle diese Wandlungen lassen sich in England, wo sie sich eigenartig vollzogen, besonders deutlich verfolgen. Ältere Landsitze burgähnlicher Bauart sind z. B. Haddon Hall und South Wingfield Manor House in Derby. Die Bauweise mit geschlossenen Viereckhöfen vertraten in großartiger Ausdehnung Nonesuch und Hampton Court, in kleineren Abmessungen bei strenger, keuscher Ausstattung die Landsitze Layer Marney in Essex und Sutton Place (1521—27) in Surrey. Die Schlösser mit E- und Hförmigem Grundriß aber gehören erst dem nächsten, dem Elisabethischen Zeitalter an.



Abb. 323. Schloß Hampton Court. Nach Wachsmuth, „Baudenkmäler in Großbritannien".

Für die ersten Renaissancemotive in den Schmuckformen einiger dieser Wohnbauten und etlicher Kirchen und Collegekapellen sind während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hauptsächlich die italienischen Künstler verantwortlich, die Heinrich VIII. nach England berief. Meister wie Pietro Torrigiani (1472—1526; S. 436), Benedetto Rovezzano (1474—1552; S. 377) und Giovanni da Majano brachten aber mit der Frührenaissance-Ornamentik auch die Terrakottaplastik nach England; und die Verbindung von Backsteinbauten mit Terrakottazieraten war dementsprechend eine der ersten Taten der englischen Frührenaissance. Überaus fein schließen diese Terrakottabestandteile mit ihren italienischen Verzierungen sich dem Perpendikularstil mit seinen Giebeln und Fensterstäben in dem unvollendeten Hause Layer Marney (1500—25) in Essex und in dem köstlichen, später um den Nordflügel seines Hofes gekommenen Sutton Place (1521—27) an, das Dell als die feinste Blüte echt englischer Baukunst

jener Tage gefeiert hat. Fremdartiger schon wirken die Terrakotten Giovanni Majanos am Backsteinbau des Schlosses Hampton Court (1515). Über dem Eingang zum Uhrhof gehört das Terrakottawappen Wolseys mit seinen nackten Knäblein und seinen korinthischen Halbsäulen neben den benachbarten Terrakotta-Reliefbüsten römischer Kaiser in Rundkränzen zu den frühesten reinen Renaissancearbeiten in England. Wie sich aber in Kirchen und Kapellen die feinsten italienischen Verzierungen nur lose mit den Formen der senkrechten Spätgotik vermählen, zeigt sich z. B. in der Grabkapelle der Bischöfe Fox und Gardiner (1528 bis 1535) in der Kathedrale zu Winchester und in der Grabkapelle des Bischofs West (um 1533) in der Kathedrale zu Ely.

Dem italienischen Einfluß schloß sich der Einfluß Holbeins an, des deutschen Großmeisters (S. 498), der von 1526 bis 1528 und von 1532 bis 1543 mit kurzen Unterbrechungen in London weilte. Daß Holbein in die englische Baukunst eingegriffen habe, wird in der Regel behauptet; doch lassen sich, außer der kraftvoll empfundenen Zeichnung eines Kamins im British Museum, keine Bauentwürfe seiner Hand nachweisen. Immerhin hält Armstrong es für sicher, daß Holbein das King-Street-Tor entworfen habe, das wir aus einem Kupferstich Vertues von 1725 kennen.

Nach den Italienern und Holbein aber kamen die Deutschen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von Burghley House, in dem die Renaissanceformen deutlich hervortreten, hören wir, daß es (seit 1561) von Deutschen ausgestattet worden. Longleat (seit 1567), mit dem der Name des englischen Architekten Robert Smithson verbunden wird, prangt bereits im dreifachen Pilasterschmuck, wirkt in seiner breitmassigen Dreistöckigkeit mit seinen zahlreichen, großen, nüchtern ausgestatteten Rechteckfenstern aber doch durchaus englisch. Überhaupt bleibt ihr englischer Grundcharakter allen englischen Schloßbauten dieser Zeit, trotz ihres fremdländischen Beiwerks, so sicher gewahrt, daß uns Armstrongs Bezeichnung ihres Stils als „das Stilchaos der Tudorzeit" zu hart erscheint. Gehören der Tudorzeit doch auch einige englische Fachwerkbauten mit übereinander vorkragenden Stockwerken und geradlinigen hohen Dreieckgiebeln an, die zu den bodenwüchsigsten Schöpfungen der englischen Kunst gehören. An Stadthäusern dieser Art sind Chester und Shrewsbury am reichsten. Zu den schönsten Landschlössern des Fachwerkstils aber gehören Moreton Old Hall in Lancashire und Lyemore in Montgomeryshire. Gerade der Mangel an Symmetrie in ihrer Anlage verleiht den großen englischen Bauten dieser Art ein ebenso eigenartiges wie malerisches Ansehen.

2. Die englische Bildnerei dieses Zeitraums.

Auf dem Gebiete der künstlerischen Bildhauerei gab es in England während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur Italiener, während seiner zweiten Hälfte nur Deutsche und Niederländer. Die bedeutendsten italienischen Bildhauer Heinrichs VIII. sind bereits S. 552 genannt worden. Schon Vasari pries sie und gedachte ihrer Arbeiten in England. Pietro Torrigiani (1470—1528), den Mitschüler Michelangelos, der diesem die Nase einschlug, haben wir kennengelernt (S. 436) als einen Meister, der die Wirklichkeit innerlich vergrößerte, ohne sie mit den Augen Michelangelos anzusehen. Nach England kam er 1512, um das Grabmal König Heinrichs VII. und seiner Gemahlin Elisabeth von York in Westminster Abbey auszuführen (1512—19). Auf dem schwarzen Marmorschrein, der mit vergoldeten Pilastern und reizvoll belebten kleinen Bronzereliefs geschmückt ist, ruhen die schlichten, wahrhaftigen Bronzebilder des Herrscherpaares. Von besonderer Natürlichkeit erscheint ebendort auch

Torrigianis ehernes Liegebild der Margareta von Richmond. Das Hauptbeispiel seiner Terrakottakunst in England aber ist das edle Grabmal des Dr. Young in den Rolls Buildings zu London (1516). Benedetto da Rovezzano (S. 377) hingegen und Giovanni da Majano, der einer bekannten italienischen Künstlerfamilie (S. 205) entstammte — wir trafen ihn auch schon als Terrakottabildner in Hampton Court —, unternahmen um 1520 das leider nicht erhaltene Prachtgrab des Kardinals Wolsey, das Heinrich VIII. nach dessen Tode errichten ließ. Da es niemals vollendet wurde, fanden seine einzelnen Teile später anderweite Verwendung. Von anderer Hand aber ist das erhaltene stattliche Grabmal mit den bemalten alabasternen Liegefiguren des Sir Giles Daubeney und seiner Gemahlin in Westminster.



Abb. 324. Hans Holbeins des Jüng. Doppelbildnis des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes in Dresden. Nach Photographie.

Auch die deutsch-niederländische Bildnerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wandte sich in England, von Portalen und Kaminen abgesehen, hauptsächlich den Grabmälern zu, wie die niederländische Schule (S. 524) sie jetzt in ganz Nordeuropa errichtete. Besonders beliebt waren Freibauten aus Marmor und Alabaster, die den Sarkophag mit einem korinthischen Säulengehäuse umgaben. Aber auch an Wandgräbern, die das Rollwerk zur Geltung brachten, fehlte es nicht. Doch führen diese uns zu weit in die Folgezeit hinab, als daß wir schon hier auf sie eingehen könnten. Das Bedürfnis, die Bildnisse der Verstorbenen der Nachwelt in plastischer Ausführung zu überliefern, war in England so allgemein wie das, die Züge der Lebenden mit dem Pinsel auf die Fläche zu bannen; aber nur die Bevorzugtesten konnten es sich leisten, die eingewanderten Lieblingskünstler der Großen zu beschäftigen.

3. Die englische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Auf dem Gebiete der Malerei lagen die Verhältnisse der englischen Kunst nicht wesentlich anders als auf dem der Bildhauerei. Als Abglanz der großen mittelalterlichen Kunst Englands erscheinen nur noch einige Glasgemälde der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Westlake hat sie zusammengestellt. Hier müssen uns wenige Bemerkungen genügen. Auch auf diesem Gebiete gewann die niederländische Kunst jetzt zusehends an Boden in England. Waren schon die glutäugigen Heiligen- und Bibelbilderfenster der Kirche zu Fairford (S. 69) vom Anfang des 16. Jahrhunderts erwiesenermaßen niederländischen Ursprungs, so waren auch die berühmten Gemäldefenster von 1532 in der Kathedrale von Lichfield offenkundig aus den Niederlanden, nämlich aus dem Kloster Herckenrode, nach England eingeführt worden. Auch von den Fenstern der Westminsterabtei stammen einige aus den Niederlanden. Anderseits arbeiteten hier für Heinrich VIII. auch die tüchtigen englischen Glasmaler James Nicholson und Bernard Flower. Zu den feinsten englischen Glasmalereien des 16. Jahrhunderts aber gehören die des Ostfensters der Kathedrale von Winchester und die fünfundzwanzig Prachtfenster in King's College zu Cambridge, deren obere Felder vorbildliche Geschichten des Alten Testaments den neutestamentlichen Bildern ihrer unteren Felder gegenüberstellen. Den Vertrag über ihre Anfertigung, den Heinrich VIII. „im achtzehnten Jahre seiner Regierung" (1526)

mit den Glasern Francis Williamson von Southwark und Simon Symonds von Westminster abschloß, hat schon Walpole veröffentlicht. Den lichten, leichten Farbenstil der späteren Glasmalerei zeigen auch sie. Für die Kompositionen aber wurden unbedenklich festländische Vorlagen benutzt, für eine der klarsten z. B. Rafaels Ananiaskarton (S. 367), dessen Zeichnung wahrscheinlich von Brüssel geschickt wurde.

Noch unselbständiger war die englische Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Die Namen der italienischen Maler zweiten und dritten Ranges aufzuzählen, die während seiner ersten Hälfte in England arbeiteten, ist nicht unsere Aufgabe. Walpole hatte schon im 18. Jahrhundert fast alles beigebracht, was darüber zu sagen war. Nichols und Scharf haben im 19. Jahrhundert nur wenig nachgetragen. Toto (Antonio) del Nunziata (geb. 1498), ein Schüler Ridolfo Ghirlandajos (S. 380), mag hervorgehoben sein, weil er eine Rolle bei dem Ausschmücken des schönsten Palastes Heinrichs VIII., des untergegangenen Schlosses Nonesuch, spielte. Von den englischen „Sergeant Painters" des Königs, wie John Brown (gest. 1532) und Andrew Wright (gest. 1543), kennen wir nur die Namen. Das Licht Hans Holbeins, des einzigen großen Malers, der England in der ersten Hälfte des Jahrhunderts seine Kräfte widmete (S. 501), stellte alle übrigen dort lebenden ausländischen und einheimischen Maler in den Schatten. Auch er wurde in England fast ausschließlich zum Bildnismaler. Wir können auf seine zahlreichen Bildnisse, die er für den englischen Hof und die deutschen Kaufleute in London malte, nicht zurückkommen. Sie führen uns mitten in das englische Leben jener Tage hinein. Nur eines der schönsten aus Holbeins erster englischen Zeit, das Doppelbildnis des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes von 1528 in Dresden (Abb. 324), wollen wir uns an dieser Stelle veranschaulichen. Daß schon Holbein Miniaturen im Sinne kleiner selbständiger Bildchen gemalt habe, ist glaubwürdig überliefert; und Miniaturbildnisse wie das Heinrichs VIII. in Althorp und das der Katharina Howard in Windsor (S. 501) werden von den meisten Kennern wirklich als eigenhändige Bildchen des Meisters angesehen. Für religiöse Darstellungen bot das protestantisch werdende Land keinen Boden mehr. An Reichtum und Selbstbewußtsein, die stets und überall eine starke Bildnismalerei erzeugt haben, aber fehlte es gerade in England nicht.

Als englischer Bildnismaler Eduards VI. wird 1551 William Streetes erwähnt, dem Waagen ein „William Strote" bezeichnetes, als recht schwache Holbein-Nachahmung erscheinendes Bildnis des Earl of Essex in Arundel Castle zuschrieb. Greifbar aber treten uns nur einige englische Miniaturmaler entgegen, die Sir Richard R. Holmes neuerdings einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat. Die namhaftesten von ihnen aber, die sich als Holbeins Nachfolger ansahen, gehören erst dem nächsten Zeitraum an. Zu selbständiger Bedeutung schwang die englische Kunst sich erst zwei Jahrhunderte später empor.

V. Die Kunst der französischen Früh- und Hochrenaissance.

1. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Auch Frankreichs geistiges Leben war im 16. Jahrhundert ein unausgesetztes Ringen zwischen Altem und Neuem, zwischen Einheimischem und Fremdem, zwischen Geistesfreiheit und Regelzwang. Die französische Renaissance des 16. Jahrhunderts knüpfte unmittelbarer und verständnisvoller als die deutsche an die italienische an, entwickelte sich dann jedoch, wie

besonders Geymüller gezeigt hat, noch während des ganzen 17. Jahrhunderts und darüber hinaus, den Italismus aus sich heraus umgestaltend und erweiternd, mit nur vereinzelten nationalen Rückschlägen in derselben Richtung weiter. Das romanische Blut, das neben dem gallischen und germanischen in den Adern der Franzosen fließt, befähigte die Schöpfer der gewaltigsten nordischen Sonderkunst, der mittelalterlichen Gotik, nun auch die Formensprache des Südens völliger in sich aufzunehmen und selbständiger weiterzuentwickeln, als es den Deutschen und Niederländern möglich gewesen war; und immer entschiedener, weit entschiedener jedenfalls als die deutsche oder niederländische, entwickelte die französische Kunst sich jetzt zur wirklichen Hofkunst, deren Licht die Gnadensonne der prachtliebenden Könige war. Dem französischen Königtum dieses Zeitraums, dem so kraftvolle Reiser entsprossen wie Franz I. und Heinrich II., wurde die Pflege aller Künste nicht nur zur öffentlichen Angelegenheit, sondern auch zur Herzenssache; und dementsprechend bezeichnet die französische Forschung die Abschnitte der französischen Kunstgeschichte nicht nach dem Wechsel ihrer Richtungen, sondern nach den Namen ihrer Herrscher, mit deren Regierungszeiten die Stilwandlungen jedoch keineswegs immer völlig zusammenfallen.

In der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts herrscht die Baukunst so unumschränkt, daß wir unter der Geschichte der „französischen Renaissance" zunächst die Geschichte der Baukunst dieses Zeitraums verstehen. Außer de Laborde, Müntz, Palustre und Lemonnier seien noch Berty, Choisy, de Croy und Vachon im voraus als französische Forscher auf diesem Gebiete genannt. In Deutschland aber haben Lübke, Gurlitt und von Geymüller die französische Renaissance vortrefflich zusammenfassend behandelt.

Auch in Frankreich fanden die einzelnen Schmuckformen der italienischen Renaissance früher Eingang als ganze Bauten mit ihrem Grundriß und Aufriß. Die Übergangszeit begann, wie schon (S. 50) angedeutet, nach Karls VIII. Heimkehr aus Italien (1495). Nach der herrschenden Anschauung wächst die französische Frührenaissance, die im wesentlichen den Stil Franz' I. bedeutet, aus dem Stil Ludwigs XII. (1498—1515) hervor und vollzieht noch unter Franz I. (1515—47) den Übergang zur französischen Hochrenaissance, die um 1535 einsetzt und die ganze Regierungszeit Heinrichs II. (1547—59), aber auch noch einen Teil der Zeit Karls IX. (1560—74) umfaßt, um 1564 mit dem Beginn des Baues der Tuilerien der Spätrenaissance Platz zu machen, die bis gegen Ende des Jahrhunderts andauert. Geymüller aber dehnt die französische Frührenaissance, die die gotischen Grundformen ihrer Anlage und ihres Aufbaues mit den Formen der oberitalienischen Frührenaissance bekleidet, bis 1540, die französische Hochrenaissance, die in der Anlage und im Aufbau wie in den Einzelformen klassischen italienischen Vorbildern folgt, bis 1570, die französische Spätrenaissance, in der sich jene Willkürlichkeiten einfinden, die zuerst in Rom zum Barockstil führten, bis 1594 aus. Dazwischen bezeichnet er das Jahrzehnt von 1535 bis 1545, das von der Früh- zur Hochrenaissance hinüberleitet, als den „Stil Marguerite de Valois" oder „den Augenblick der reizvollsten Blüte".

Auf zahlreichen Wegen sind in Frankreich, wie in Deutschland und den Niederlanden, die Renaissanceformen über die Alpen gedrungen. Ihre Verbreitung durch ins Land gerufene italienische Künstler aber ist in Frankreich von entscheidenderer Bedeutung als in jenen Ländern. Unter den 22 Italienern, die Karl VIII. nach Frankreich zog, spielen als Baumeister Fra Giocondo von Verona (S. 256) und Domenico Bernabei (um 1470—1549) von

Cortona, genannt Boccadoro, eine Hauptrolle. Während die französische Kritik seit Devilles Urkundenforschung den literarisch überlieferten Anteil dieser Italiener an den frühen Renaissancebauten Frankreichs leugnete, um die französischen Werkmeister, die nach den Urkunden Zahlung empfingen, auch als die erfindenden Baumeister hinzustellen, hat Geymüller wieder darauf hingewiesen, wie viel wahrscheinlicher es ist, daß jene Italiener in der Tat den künstlerischen Einfluß ausgeübt, den man ihnen früher zuschrieb. Wir werden sehen, daß dann auch der Hauptmeister der „Schule von Fontainebleau", der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—70), den Franz I. 1531 als Maler und Stuckbildner nach Frankreich berief, kräftig in die Entwickelung der französischen Baukunst eingriff, wogegen es seinem Landsmann, dem bekannten Bauschriftsteller Sebastiano Serlio (S. 397), der zehn Jahre später, 1541, nach Paris und Fontainebleau berufen wurde, wo er 1554 starb, nicht gelang, hier auf anderem als theoretischem Gebiete einen offensichtlichen Einfluß zu gewinnen.

Neben allen diesen Italienern waren unzweifelhaft zahlreiche französische Baumeister, die während der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Regel als Maîtres maçons (Mauermeister) oder Tailleurs de pierre (Steinmetzen), erst seit der Mitte des Jahrhunderts häufiger als Architectes (Architekten) bezeichnet werden, im Dienste der französischen Frührenaissance tätig. Doch ist es der französischen Forschung nicht recht gelungen, die bedeutendsten von ihnen, deren Namen den Baurechnungen entstiegen sind, als greifbare Künstlerpersönlichkeiten herauszuschälen. Altes und neues Material dazu hat neuerdings Vachon zusammengetragen, dessen Wiederbelebung der Ansicht, die Italiener in Frankreich hätten so gut wie nichts zur französischen Frührenaissance beigetragen, deren Schöpfer vielmehr in unmittelbarer Fortsetzung der französischen Spätgotik die französischen Werkmeister allein gewesen seien, selbst in Frankreich Widerspruch gefunden hat. Der Übergangszeit noch gehört Martin Chambiges (gest. nach 1532 zu Beauvais) an, der, noch ganz Gotiker, als Maître maçon und zugleich als wirklicher Architekt seit 1489 den Bau des Querschiffes der Kathedrale von Senlis, seit 1500 den des Querschiffs der Kathedrale von Beauvais leitete, seit 1507 aber den prächtigen spätestgotischen Westbau der Kathedrale von Troyes ausführte. Am Bau des Schlosses zu Gaillon, das der Minister Ludwigs XII., der Kardinal Georges d'Amboise, sich im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts errichten ließ, treten die Namen Pierre Fain, Guillaume Senault und Pierre Delorme hervor, ohne daß man einen von ihnen eher denn jenen Italiener Fra Giocondo als den eigentlichen Schöpfer des Baues ansehen könnte. Als berühmten Baumeister und Bildhauer dieser Zeit aber nennt Palustre noch Mansuy-Gauvin, der 1501—12 am Schlosse zu Nancy arbeitete, dessen Hauptschmuck sein prächtiger, in reichem, reizvollem Mischstil errichteter Torbau ist. Von den französischen Baumeistern der Zeit Franz' I. ist Martins Sohn Pierre Chambiges (gest. 1544), der bis 1525 am gotischen Kathedralenbau seines Vaters tätig war, 1527 aber das ehemalige Lustschloß Chantilly ausbaute und 1540 den Bau der Schlösser zu Saint-Germain und zu Fontainebleau führte, neuerdings mit Unrecht als Schöpfer des schönen, nach dem Brande von 1871 neuerstandenen Hôtel de Ville in Paris genannt worden, dessen Entwurf jedenfalls von jenem Domenico Bernabei von Cortona (Boccadoro) herrührt. Auch Dimier und Enlart sind gegen Vachon für die Auffassung eingetreten, daß Chambiges nur an der Bauführung dieser Renaissancebauten beteiligt gewesen. Hector Sohier gilt als der Baumeister des 1521 begonnenen schönen Chores von Saint-Pierre in Caen, des kirchlichen Hauptbaues jener französischen Frührenaissance, die den gotischen Aufbau mit antikisierenden Pilastern und Schmuckformen verkleidet (S. 559). Nicolas Bachelier (1485 bis

um 1572) aber, dessen Vater Italiener war, scheint der Renaissance besonders in Toulouse und dessen Umgebung die Wege geebnet zu haben. Auf ihn wird z. B. das schon vor 1534 erbaute Schloß Montal bei Saint-Céré zurückgeführt, dessen Giebel bei aller Frührenaissancepracht der Hoffassaden noch mit gotischen Krabben besetzt sind.

Ein völlig verändertes Bild bietet die Geschichte der Baumeister der französischen Hochrenaissance. Bald nachdem Primaticcio in Fontainebleau eingetroffen, kehrten die fünf großen französischen Hochrenaissancemeister, die, wie Geymüller nachgewiesen hat, alle in Italien gewesen waren, nach Frankreich zurück. Anstatt der Italiener, die nach Frankreich berufen worden waren, übernahmen nun die Franzosen, die in Italien studiert hatten, die Führung. Diese fünf großen Meister waren Jean Goujon (um 1510 bis um 1566), Pierre Lescot (um 1510 bis um 1578), Jean Bullant (um 1525 bis 1578), Philibert Delorme (de l'Orme, um 1512 bis 1570) und Jacques Androuet Ducerceau der Ältere (um 1512 bis nach 1584). Diese Männer hatten nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch den lebhaftesten Anteil an der Einführung der vitruvischen Baukunst in Frankreich. Goujon war Mitarbeiter an Jean Martins Vitruv-Übersetzung, die 1547 erschien; Delorme und Bullant schrieben jeder zwei große Werke über die Baukunst; Ducerceau aber, der als Kupferstecher und Radierer berühmt war, hat durch sein großes Tafelwerk „Les plus excellents bastiments de France“ (1576) der Kunstgeschichte einen um so größeren Dienst geleistet, als nur die wenigsten der von ihm veröffentlichten Gebäude der Vernichtung durch die Zerstörungswut der Zeiten und der Menschen entronnen sind.


Abb. 325. Der Chor von Saint-Pierre in Caen. Nach Photographie.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, daß unsere Betrachtung der französischen Frührenaissanee von den Gebäuden, unsere Betrachtung der französischen Hochrenaissance von den Baumeistern auszugehen hat.

Auch Frankreich war im 16. Jahrhundert arm an großen neuen Kirchenbauten; gerade in Frankreich aber entstanden noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein Kirchen, die in ihren Bau- und Schmuckformen dem gotischen Flamboyantstil (S. 45) treu blieben. Wurde in Paris

doch an Saint-Germain-l'Auxerrois und Saint-Séverin bis ins 16. Jahrhundert hinein spätgotisch weitergebaut, wurde Saint-Gervais doch zu Anfang dieses Jahrhunderts spätgotisch erneuert, wurde der Turm der alten Jakobskirche, der, allein stehengeblieben, als Tour de Saint-Jacques noch heute zu den Wahrzeichen von Paris gehört, doch erst 1508—22 in reichster Spätgotik errichtet. Dazu, wie schon angedeutet (Bd. 3; S. 346), die überreiche Schauseite der Kathedrale von Troyes, das gewaltige Querhaus der Kathedrale zu Beauvais, dessen nördliche, 1548 vollendete Schauseite zu den schönsten der Spätgotik gehört, die nicht minder reichen, 1556 vollendeten Querschiffschauseiten der Kathedrale von Senlis und die prächtige Kirche zu Brou, die sich zwischen 1506 und 1536 als üppiger Spätling noch ganz im alten Stile erhob. Ja selbst Bullant, der Hochrenaissancemeister, kehrte in der Kapelle seines Schlosses zu Écouen zum einheimischen gotischen Stile zurück.



Abb. 326. Chorumgang der Kirche Saint-Germain zu Argentan. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur". (Zu S. 560.)

Der französische Frührenaissancestil tritt im Dienste der Kirche zuerst an einzelnen Teilen älterer Bauten hervor, bald an den Türmen, bald an der Schauseite, bald am Chor. Der Nordturm der Kathedrale von Tours (1507) gehört zu den frühesten, reichsten und phantasievollsten Schöpfungen der Übergangszeit. Die Eingiebelfassade der Kirche zu Saint-Calais betont noch die senkrechte Gliederung bei zahlreichen gotischen Einzelformen; aber mächtige Renaissancepfeiler streben herrschend neben ihrem Rundbogeneingang empor. Die reichste Frührenaissancepracht entfalten die Fassaden von Sainte-Clotilde zu Andelys (gegen 1540) und von Saint-Michel zu Dijon. Diese soll Hugues Sambin schon 1537 vollendet haben. Jenen Stil Marguerite de Valois aber vertritt die dreistöckige Schauseite der Kirche zu Vétheuil, deren obere Teile bereits den Geist der Hochrenaissance atmen.

Im Chorbau geht Saint-Pierre zu Caen (1521; Abb. 325) mit der heitersten und anmutigsten Frührenaissance besonders am Außenbau voran. Wie die Strebepfeiler, die Fialen und die Balustraden hier in die Renaissancesprache übersetzt worden, das ist einzig in seiner geschmackvollen Art geblieben. Ähnlich sind allerdings die Chorkapellen von Notre-dame-des-Marais in La-Ferté-Bernard (1535) behandelt, während der dreiseitige Chor der zweistöckigen Kapelle Saint-Saturnin zu Fontainebleau (1528—45) im Untergeschoß seiner äußeren Strebepfeiler mit Pilastern, im Obergeschoß bereits mit vortretenden Säulen geschmückt ist.

Eigenartig und verschieden gestaltet sich im Inneren der Kirchen die Verkleidung des meist völlig gotischen Baugerüstes mit Renaissanceformen. Selten wurden die Renaissancepfeiler

als „große Ordnung" bis zu den Gewölben hindurchgeführt. In der Regel springen zwei Geschosse kürzerer Pilaster oder Halbsäulen übereinander aus den Bündelpfeilern hervor, wobei verkröpfte Gebälkstücke das ihre tun, die Zwischenräume zu füllen. Die gotisch zugeschnittenen Rippen der derben Netzgewölbe aber pflegen von antikisch gestalteten, als mächtige Zapfen herabhängenden Schlußsteinen belebt zu werden. Im Chorumgang von Saint-Germain zu Argentan (Abb. 326) stehen stämmige ionische über schlankeren toskanischen Säulen; in der Kirche zu Ennery tragen ionische Untersäulen korinthische Obersäulen; in der Kirche zu Goussainville erheben sich schlanke korinthische Pilaster über gedrungenen römisch-dorischen Halbsäulen, die aus den vier Seiten der Pfeiler hervorwachsen; erst im Mittelschiff der Kirche Saint-Maclou zu Pontoise tritt eine durchgeführte große korinthische Pilasterordnung aus den Rundpfeilern heraus.

Als Hauptkirchen, die ganz der französischen Frührenaissance angehören, sind schließlich Saint-Etienne-du-Mont und Saint-Eustache in Paris zu nennen. Der Chor von Saint-Etienne-du-Mont (1517—37) ist freilich noch völlig gotisch. Die glatten Rundsäulen des Umganges gehen ohne Rippen oder Kapitelle in die Spitzbogen über. Das Langhaus dagegen (1537—41), dessen Seitenschiffe sich in ungünstigen Verhältnissen zu ungewöhnlicher Höhe erheben, greift zu den Rundbogen der Frührenaissance, versetzt die Einzelmotive der Renaissanceornamentik aber, wie sie z. B. in den schwächlichen Kapitellen zutage treten, erst schüchtern unter die alten gotischen Schmuckformen. Die Schauseite wurde erst im 17. Jahrhundert hinzugefügt.

Saint-Eustache ist alles in allem die schönste und lehrreichste dieser französischen Kompromißkirchen. „Man fragt sich", sagt Anthyme Saint-Paul, „ob hier die Gotik der Renaissance den Handschuh hingeworfen oder umgekehrt." Seit 1532 erbaut, erhebt sie sich in seltener Einheitlichkeit, Klarheit und Größe. Der Aufbau ist durchweg gotisch, obgleich die Bogen, vom Chor abgesehen, rund gehalten sind. Die Einzelformen aber sind durchweg der Renaissance entlehnt. Die Pfeilergliederung, die hierdurch entsteht, ist eigenartig und klar, spricht jedoch mehr zu unserem Verstand als zu unserer Empfindung. Trotz des Mischstils ist der ganze Bau wie aus einem Gusse vollendet. Als ganze Bauten jenes edlen, reifen und doch noch selbständigen Renaissancestils, der den Übergang zur Hochrenaissance bezeichnet, sind dann besonders einige kirchliche Kleinbauten zu nennen, zu deren schönsten die Kapellen Saint-Jacques zu Reims, Saint-Romain zu Rouen und die beiden eigenartigen, frei und streng zugleich wirkenden Kapellen an der Kathedrale von Toul gehören. Gerade sie sind als wertvolle französische Eigenschöpfungen anzuerkennen.

Die Führung auf dem Wege von der Gotik zur französischen Renaissance hatte jedoch nicht der Kirchenbau, sondern der Schloßbau übernommen. Auch die alten malerischen Schlösser, die, von runden Ecktürmen beherrscht, ihre Hauptflügel um den Ehrenhof (cour d'honneur), ihre Wirtschaftsgebäude um den äußeren Hof (basse cour) ausbreiteten, gaben nur ganz allmählich ihre mittelalterliche Anlage zugunsten einer zugleich freieren und strengeren Raumbildung, ihre gotische Gliederung zugunsten antikisierender Formen auf. Ganz mittelalterlich gestaltet thronen noch Karl von Amboises Schloß Chaumont und König Karls VIII. Schloß zu Amboise über den grauen Fluten der Loire. Nur im Inneren des Schlosses zu Amboise breiteten die Italiener, die der König mitgebracht hatte, die Reize ihres neuen Stiles aus. Dem Schlosse zu Blois über demselben Strome gab Ludwig XII. einen neuen Flügel, der ganz in Backsteinen mit Hausteineinfassungen ausgeführt wurde, im wesentlichen aber noch gotische Formen zur Schau trägt. Nur an einem Dachfenster erscheinen feine, von Delphinen bekrönte

Renaissancepilaster; und das Rahmenwerk der gedrückten Bogengänge des Hofes ist mit antikisierenden Füllungen geschmückt. Auf den Nordflügel, den Franz I. errichtete, kommen wir zurück. In ihrer ganzen Pracht trat die Frührenaissance in Gaillon, dem fast völlig zerstörten Seine-Schloß des Kardinals Georg von Amboise, hervor, dessen Gesamtanblick Ducerceau aufbewahrt hat. Mit seinen ragenden Essen, seinen Fialenwimpergen über den Dachfenstern und seinen steilen Giebeln an den vorspringenden Teilen wirkt es im ganzen ebenfalls noch gotisch, während einzelne Teile seiner Fassaden die reinsten Renaissanceblüten entfalten. Die Portalfassade von Gaillon, die in der École des Beaux-Arts in Paris

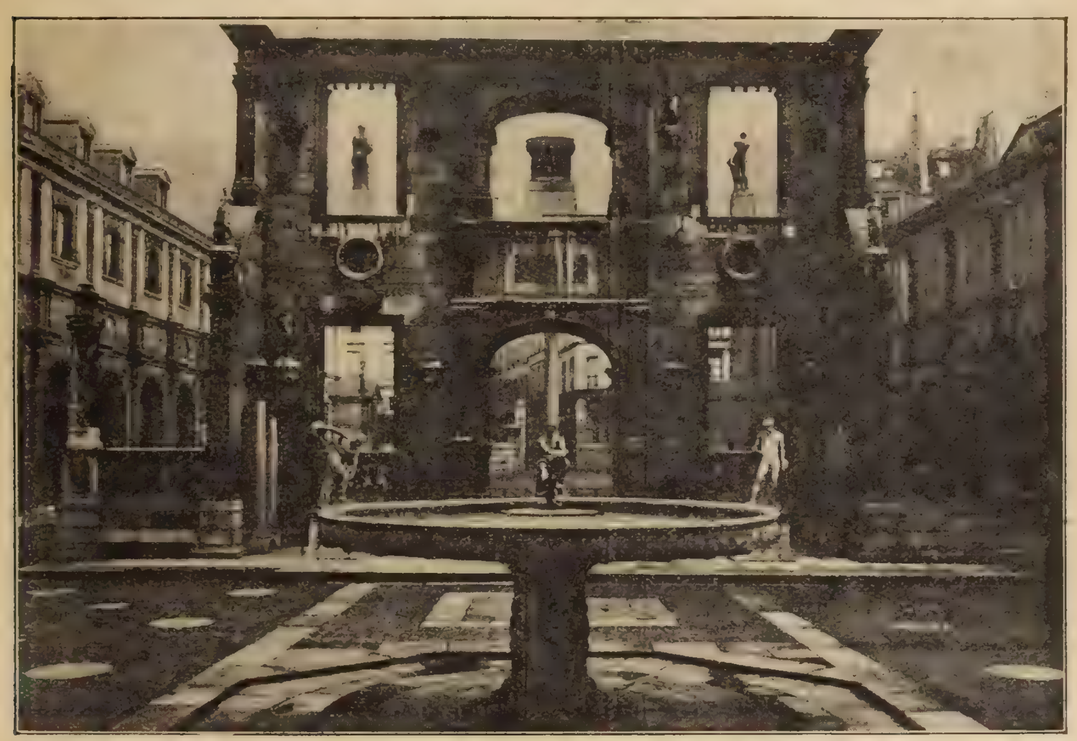


Abb. 327. Die Portalfassade des Schlosses Gaillon in der Ecole des Beaux-Arts zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

aufgestellt ist (Abb. 327), erinnert mit ihren feinen Frührenaissancepilastern, ihren Kaisermedaillons und ihren Arabeskenfüllungen an Fra Giocondos Ratshalle in Verona (S. 256), so daß es kaum zu gewagt erscheint, mit Geymüller zu der Ansicht zurückzukehren, daß der Veronese der erfindende Schöpfer dieses Schlosses gewesen sei.

Auch unter Franz I. entsprossen dem blühenden Gelände der Loire und ihrer Nebenflüsse noch eine Fülle köstlicher Schloßbauten, in denen der Mischstil es unter immer stärkerer Betonung der Renaissance-Elemente zu immer neuen, oft eigenartig anziehenden Gestaltungen brachte. Die Schlösser zu Azay-le-Rideau (1520), zu Bury (seit 1515), zu Chenonceau (1515—23) können hier nur genannt werden. Das Schloß zu Châteaudun (1502—35) ist durch sein Wendeltreppenhaus berühmt, das mit den flachen Korbhenkelbogen der angrenzenden Gänge, mit den üppigen Hängezapfen seiner Decken, mit den Renaissance-Arabesken zwischen dem spätgotischen Stabwerk seines Mittelpfeilers eine Reihe der wichtigsten Formenbildungen dieses Stils verwertet. Ganz als Renaissancebau dagegen wirkt jener Nordflügel, der Flügel Franz' I.,

im Schlosse zu Blois (1515—19). Seine Außenfassade öffnet sich in drei Stockwerken mit loggienartigen Bogengängen, deren korinthisierende Pilaster abwechselnd durch breitere und schmalere Zwischenräume getrennt sind („rhythmische Travée"). Aus der üppigen Pilasterfassade des Hofes springt das berühmte, etwas schwerfällige, doch reizvolle, aus dem Achteck gestaltete Treppenhaus hervor, dessen Baldachine noch gotisch gedacht sind, während seine Pilaster und Balustraden in Renaissanceformen schwelgen. Als Hauptschloß des Stils Franz' I. aber gilt das phantastische Jagdschloß Chambord (1519—35), das bei breitgelagertem Grundbau mit seinen hohen Türmen und Schornsteinen nach oben in senkrechter Richtung ausklingt (Abb. 328). Nach Marcel Reymonds, von Strzygowski weitergeführter Ansicht hätte kein Geringerer als Leonardo da Vinci (S. 332) es gebaut, während nach Vachon der Werkmeister Pierre Nepveu, genannt Trinqueau, und sein Gefährte es auch entworfen hatten. An der Mitte einer der Langseiten des großen, durch vier Ecktürme abgegrenzten Hofes liegt das eigentliche Schloß, das ebenfalls von vier Rundtürmen zusammengehalten wird. Sein Grundriß wird durch ein gleichschenkliges Kreuz in vier Teile zerlegt. In der Kreuzung steht der Stiegenturm,

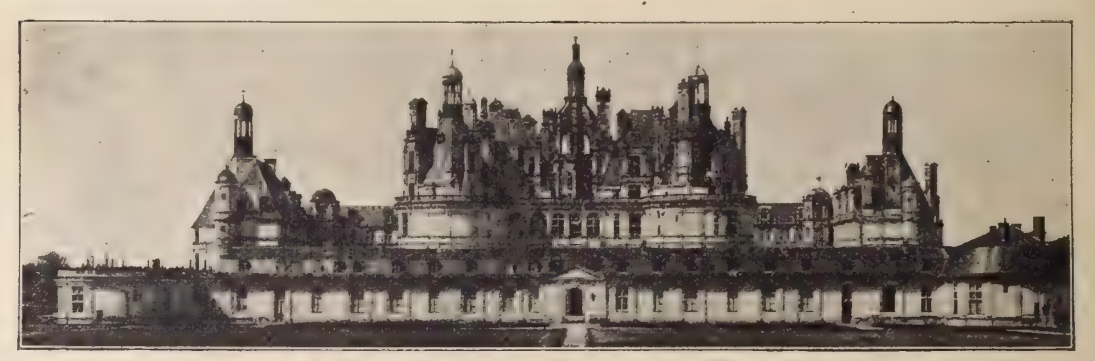


Abb. 328. Das Jagdschloß Chambord. Nach Photographie.

der über dem Dache, von einer Laterne mit kleiner Kuppel bekrönt, noch in drei Geschossen emporsteigt. Das Strebepfeilersystem ist auch hier noch gewahrt. Der Aufbau wächst, obgleich italienische, nach Strzygowski auch orientalische Einflüsse in der Anlage bemerkbar sind, noch spätgotisch empor. Alle Einzelheiten aber sind in Renaissanceformen durchgeführt.

Ein Jahrzehnt jünger als Schloß Chambord war Franz' I. leider zerstörtes Schloß Madrid oder Boulogne im Bois de Boulogne bei Paris. Dieses Schloß erhob sich bereits auf neuzeitlichem Grundriß in den reinsten Renaissanceformen. Daß sein Bauführer Pierre Gadyer, wie Vachon will, es auch geschaffen habe, ist schwer zu glauben. Düsterer und strenger war das Schloß Saint-Germain-en-Laye, dessen Neubau Franz schon 1514 noch vor seiner Thronbesteigung begonnen hatte, weiträumiger, breiter und nüchterner aber das Schloß Fontainebleau (S. 557, 567), dessen Bau erst 1528 begann. Es ist wichtiger wegen seiner Ausschmückung durch die Malereien und Stuckarbeiten der „Schule von Fontainebleau", auf die wir zurückkommen, als wegen seiner schlicht italisierenden Bauformen.

Den Schlössern des Königs und des Adels reihten sich auch im reichen Frankreich einige städtische Paläste an, die zu den charaktervollsten der französischen Frührenaissance gehören. An die schon genannten Rathäuser im flämischen Stil des 15. Jahrhunderts (S. 48) erinnert zunächst noch das 1537 vollendete, durch seine Treppe berühmte Hôtel de Ville zu Dreux.

Eine glänzende, feinverbundene Mischung gotischer und antikisierender Elemente zeigt das Stadthaus von Orléans (um 1525). Reinere, doch selbständige, kraftvoll malerische Renaissanceformen trägt das Hôtel de Ville zu Beaugency (um 1526). Als Schöpfer dieser beiden stattlichen Rathäuser nennt Vachon den Baumeister Charles Viart. Der Hauptbau rein italienischen Stils aber war das alte, 1871 von den Communards verbrannte, inzwischen im alten Stil wiedererbaute, streng symmetrisch gestaltete Stadthaus zu Paris, dessen Grundstein 1533 gelegt wurde. Zu der vorübergehend bezweifelten Überlieferung, daß jener Domenico von Cortona, Boccadoro genannt (S. 556—57), sein Schöpfer sei, ist man heute, wie schon bemerkt, trotz Vachons Widerspruch, allgemein zurückgekehrt. Als Schüler Giulianos da Sangallo (S. 371) gehört Boccadoro eigentlich zur italienischen Hochrenaissance. Aber sein edles Gebäude trug mit seinen hohen Dächern und Schornsteinen, mit seinem stattlichen Mittelturm über der zweistöckigen, unten durch Halbsäulen, oben durch Giebelnischen mit Standbildern gegliederten Mittelfassade und seinen um ein Geschoß erhöhten, unten mit Durchfahrten versehenen Eckpavillons der altfranzösischen Empfindung doch so entschieden Rechnung, daß es für unsere Anschauung erst im Übergang zur französischen Hochrenaissance steht. Boccadoro starb übrigens erst 1549 im Dienste Heinrichs II.

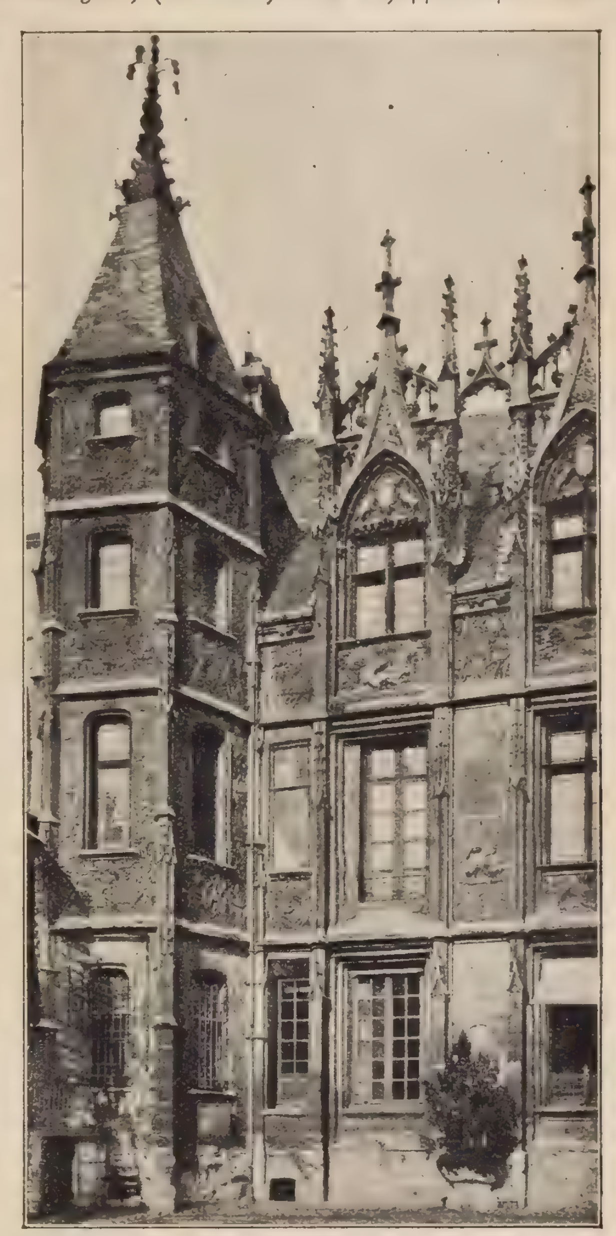


Abb. 329. Das Hôtel Bourgthéroulde in Rouen. Nach Photographie. (Zu S. 564.)

Natürlich fehlte es in Frankreich auch nicht an bürgerlichen Wohnbauten im blühenden Frührenaissancestil. Orléans, die Loirestadt, ging mit glänzenden Beispielen voran. Steinbauten wie das sogenannte Haus der Agnes Sorel und das Haus Franz' I. mit seinen zweistöckigen Hofarkaden sind hier nur die prächtigsten unter ihresgleichen. Backsteinbauten mit Quadereinfassungen schließen sich nach niederländischer Art in einfacherer Formensprache an; aber auch an tüchtigen Fachwerkbauten, deren obere Stockwerke auf vorspringenden, in Zierköpfe endenden Balken ruhen, fehlt es trotz eines 1520 erlassenen Verbotes dieser Bauweise in Orléans so wenig wie in Caen oder Rouen.

Auch Caen und Rouen wetteiferten mit Orléans in der Errichtung steinerner Frührenaissance-häuser. Das Hôtel Bourgthéroulde (Abb. 329) zu Rouen gehört zu den üppigsten und zierlichsten Werken des gotisch wirkenden Mischstils. Das Hôtel Écoville zu Caen (um 1535) reiht sich, reich und zierlich zugleich, den köstlichsten Werken der gereiften französischen Frührenaissance an. Vor allem gehört aber das sogenannte Haus Franz' I. in Paris (Abb. 330) hierher, das durch besonders geistvolle Gliederung und seine reichen Einzelformen, wie die Kandelabersäulen zwischen



Abb. 330. Das Haus Franz' I. in Paris. Nach Photographie.

den breiten Bogen des Erdgeschosses und die reichverzierten korinthischen Pilaster zwischen den Wandfeldern des ersten Obergeschosses, ausgezeichnet ist. Alles in allem zeigt die nordische Frührenaissance in Frankreich bessere Verhältnisse und geschmackvollere Einzelformen als in Deutschland; und gerade einige der hier genannten kleineren Bauten gehören jener kurzen Edelblüte der französischen Renaissance an, die Geymüller als Stil Marguerite de Valois bezeichnet.

Von den bereits genannten Schöpfern der französischen Hochrenaissance sind der große Baumeister und größere Bildhauer Jean Goujon und der berühmte Architekt Pierre Lescot durch gemeinsam geschaffene Meisterwerke untrennbar miteinander verbunden. Als frühes

Werk Goujons, auf dessen Bildwerke als solche wir zurückkommen, wird vielleicht mit Recht das Grabmal Louis' de Brézé (1535) in der Kathedrale zu Rouen (Taf. 65) gefeiert. Es ist ein Wandgrab, dessen untere Nische von korinthischen Doppelsäulen eingefaßt wird, während die obere Bogennische, in der das Reiterdenkmal des Verstorbenen steht, von lebhaft bewegten Karyatidenpaaren begleitet wird. Gemeinsam arbeiteten Jean Goujon und Pierre Lescot 1541 an dem gepriesenen, leider untergegangenen Lettner von Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris, dessen Reste im Louvre zu den formenreinsten Schöpfungen der französischen Kunst gehören. In den nächsten Jahren war Goujon im Schlosse zu Écouen mit der Ausführung jenes herrlichen, jetzt im Schlosse Chantilly aufgestellten Altars beschäftigt, in dessen dorischer Hauptordnung wie in seinem ganzen Rahmenwerk sich klassische Strenge mit schöpferischer Freiheit paart. Seit 1544 erbaute Lescot unter Goujons bildnerischer Beihilfe das Hôtel Ligneries, jetzt Musée Carnavalet, in Paris, einen ernsten, in allen Einzelbildungen streng italisierenden Bau, dessen Mittelpavillon am Garten ein dorisches Erdgeschoß, ein ionisches Zwischengeschoß mit einem von Karyatiden getragenen Vorsprung und ein korinthisches Obergeschoß mit flachem Giebel vor hohem Dache zur Schau trägt. Im Jahre 1546 erhielt Lescot sodann den Auftrag, den Neubau des Louvre, des alten Königsschlosses an der Seine, zu übernehmen (Abb. 331), an dessen Ausbau erst zum Riesenschlosse, dann zum Riesenmuseum Jahrhunderte weitergearbeitet haben. Schon unter Heinrich II. schuf Lescot nach Batiffols Forschungen einen Gesamtentwurf, der nicht nur bereits den quadratischen Louvrehof in seiner jetzigen Ausdehnung, sondern auch das westlich draußen gelegene Tuilerienschloß (S. 566) und die langen Verbindungsgalerien am Flußufer zwischen beiden Palästen umfaßte. Von Lescot selbst ausgeführt und von Goujon mit Bildwerken geschmückt wurden jedoch zunächst nur die beiden die Südwestecke des Hofes bildenden Schloßflügel, und auch diese erst bis zu ihren jetzigen Mittelpavillons. Lescots auf Eck- und Mittelpavillons berechnete, wohlgegliederte Hoffassaden, die später im Mittelpavillon und darüber hinaus im nördlichen Flügel nachgeahmt wurden, entfalten alle Reize der jungen Hochrenaissance. Korinthische kannelierte Pilaster gliedern das Erdgeschoß von Fenster zu Fenster. Korinthische Säulenpaare mit Nischen zwischen sich fassen die Portale ein. In derselben Ordnung und in ähnlicher Anordnung wiederholt die Gliederung sich im hohen ersten und im attikaartigen niedrigen zweiten Obergeschoß unter verhältnismäßig niedrigem Dache. Phantasievoller und wärmer ist die Fassade unseres Heidelberger Ottheinrichsbaues, klarer, formenreiner und besser abgewogen aber ist Lescots Louvre-Hoffassade, die, durch Goujons Bildwerke bereichert und gehoben, unzweifelhaft zu den reinsten Blüten der reifsten Renaissancekunst gehört. Spricht man vom Louvrestil, so denkt man zunächst an Lescots Flügel des Louvrehofes, in dessen Erdgeschoß sich heute die Antikensammlungen befinden. Von 1547 bis 1549 arbeiteten Goujon und Lescot zusammen an der klassischen Fontaine des Innocents, die ebenfalls ein Wunder rein renaissancemäßigen Zusammenwirkens von Architektur und Plastik ist. Ursprünglich lehnte der Brunnen sich dreibogig an die Kirche des Innocents an. Nach dem Abbruch der Kirche wurde die vierte Seite ergänzt. Nach diesen Zeiten trennten Lescots und Goujons Wege sich. Dieser starb, als Ketzer verfolgt, im Auslande, Lescot hingegen war mit dem Louvrebau und verschiedenen Ehrenämtern bis an sein Lebensende (1578) vollauf beschäftigt.

In manchen Beziehungen der fruchtbarste französische Hochrenaissancemeister war **Philibert Delorme**, der, als er 1536 aus Italien heimkehrte, zuerst kurze Zeit in Lyon tätig war, aber schon 1537 mit der Ausführung des Schlosses Saint-Maur-les-fossés betraut wurde,

das er selbst für das erste Schloß reinen Stils auf französischem Boden erklärte. Leider hat es sich nur in Ducerceaus Aufnahmen erhalten. Heitere Eckpavillons traten hier an die Stelle der alten kriegerischen Eckrundtürme, gerade Treppenläufe im Inneren an die Stelle der alten in Türme verlegten Wendeltreppen. Die Rustika (S. 181) bestimmte neben und an der korinthischen Säulenordnung die Wirkung des Baues. Als Delormes Erfindung gilt überhaupt die sogenannte „französische Säulenordnung", die die Säulen in gewissen Abständen mit Gürteln umfängt, deren leichtere Gestaltung die Rauheit der Rustika ersetzt. Nach dem Tode Franz' I. (1547) führte Delorme dessen mächtiges, triumphbogenartiges Grabmal in Saint-Denis aus (Taf. 62), dessen Schmuck mit strengen ionischen Halbsäulen uns im Vergleich mit dem benachbarten Denkmal Ludwigs XII. (S. 569) den Unterschied der Hochrenaissance von der Frührenaissance mit ihren Arabeskenfüllungen vergegenwärtigt. Von 1548 bis 1559 leitete



Abb. 331. Das Louvre in Paris. Nach Photographie. (Zu S. 565.)

Delorme alle Schloßbauten Heinrichs II. Im Schlosse zu Fontainebleau ist der prachtvolle langgestreckte Ballsaal mit den tiefen Fensternischen sein Werk. Das Schloß Anet, das er 1552 bis 1554 für Diana von Poitiers schuf, gehörte zu seinen selbständigsten und einheitlichsten Schöpfungen, enthielt bei aller Klarheit seiner Anordnung und Gliederung aber doch schon „barocke" Einzelheiten, wie geschweifte Giebel und Schornsteinbekrönungen in Sarkophagform. Am besten erhalten ist das dreistöckige klassische Portal (Taf. 63), das in der École des Beaux-Arts zu Paris aufgestellt ist. Das gedrückte dorische Erdgeschoß, das schlanke ionische Mittelgeschoß und das triumphbogenartige korinthische Obergeschoß stehen bei aller Reinheit ihrer Einzelformen doch nicht in den glücklichsten Verhältnissen zueinander. Delormes eigentliches Hauptwerk wurde dann sein Tuilerienschloß zu Paris, das er 1564 für Katharina Medici entwarf. Leider verbrannte es 1871. Das breitgelagerte, zweistöckige, mit höher strebenden Mittel- und Eckpavillons ausgestattete Gebäude war im Erdgeschoß abwechselnd durch ionische Pilaster und Säulen jener „französischen Ordnung" zwischen Rundbogenfenstern, im attikaartigen, eigentlich schon zum Dach gezogenen Obergeschoß abwechselnd mit Giebelfenstern und niedrigeren, vorspringenden Giebelfeldern besetzt. Es zeichnete sich durch die reiche rhythmische Pracht seiner Gliederung und



Taf. 62. Philibert Delormes Grabmal Franz' I. und seiner Gemahlin Claude in Saint-Denis.

Nach Photographie.



Taf. 63. Das Portal des Schlosses von Anet in der École des Beaux-Arts zu Paris.

Nach Photographie.

die lebendige Wechselwirkung seiner einzelnen Teile aus, verband jedoch schon einige barocke Motive, wie das der zwei oder drei ineinandergeschobenen Umrahmungen und das der geschweiften Kartuschen, mit strammer, von glücklichen Verhältnissen getragener Gesamthaltung.

Jünger als Delorme scheint Jean Bullant gewesen zu sein, dem der Connétable Anne de Montmorency um 1537, nach des Meisters Rückkehr aus Italien, den Bau des 1528 begonnenen Schlosses Fère-en-Tardenois übertrug, den er 1540 vollendete. Auch am Bau der Schlösser zu Chambord und zu Fontainebleau finden wir ihn mitbeschäftigt. Als seine engeren Schöpfungen gelten z. B. das „kleine Schloß" (Châtelet) von Chantilly und das Schloß zu Écouen; doch schreibt die neuere Kritik ihm nur bestimmte Teile des berühmten Schlosses zu Écouen zu, dessen Bau er 1540 übernahm und 1552 vollendete. Es ist daher auch zweifelhaft, ob gerade er, wie man gemeint, die „große Ordnung", die zwei oder mehr Stockwerke mittels durchgehender Pilaster oder Säulen zusammenfaßt, nach Frankreich gebracht hat. Jedenfalls finden sich Ansätze dazu in seinem Châtelet zu Chantilly, erscheint das System aber in voller Entwickelung an einer der Hoffassaden zu Écouen. Nach dem Tode Delormes wurde Bullant der Architekt der Königin Katharina und führte als solcher die Arbeit an den Tuilerien und in Saint-Maur fort. Sein Stil ist besonders durch die Klarheit und Festigkeit ausgezeichnet, womit seine scharfkantigen einzelnen Bauglieder sich voreinander herschieben. Von dekorativen Willkürlichkeiten ist er freier als Delorme.

Was endlich Jacques den Älteren Androuet Ducerceau betrifft, so ist schon hervorgehoben worden (S. 558), daß der Schwerpunkt seiner Tätigkeit für die Nachwelt in seinen radierten Kupferwerken liegt, in denen er neben den Bauten anderer auch eine Fülle eigener Erfindungen veröffentlicht hat. Aber auch als Baumeister fand er verdiente Anerkennung und Beschäftigung. Ducerceau selbst gilt vor allen Dingen als der Schöpfer des großartigen, auf wunderbar klarem Grundriß errichteten Schlosses Charleval, das Karl IX. bei Andelys gründete. Jene „große Ordnung" kam hier, wie die Nachbildungen zeigen, großzügig zur Geltung. Selbständig schaltet auch der Meister des von Ducerceau veröffentlichten Prachtschlosses zu Verneuil-sur-Oise mit der antiken Formensprache, und als diesen Meister dürfen wir wieder Ducerceau selbst ansehen. Sein Schwiegersohn Jean Brosse hatte die Ausführung.

Neben diese Großmeister der französischen Hochrenaissance stellten sich nun, selbstschöpferisch mitstrebend, die Italiener der Schule von Fontainebleau. Daß Francesco Primaticcio (S. 423), der genial-manierierte „Dekorateur", auch der Erfinder einiger der klassischen Bauten der französischen Hochrenaissance gewesen, hat besonders Geymüller verteidigt und betont. Urkundlich erwiesen wäre nach Geymüller, obgleich Dimier es leugnet, daß kein anderer als Primaticcio der Schöpfer des großartigen Schlosses zu Monceau-en-Brie (1549) sei, dessen Außenfassaden wohl wirklich die ersten in Frankreich waren, die in der „großen Ordnung" durchgeführt wurden. Diese durchgehende Ordnung war ionisch. Die hochdachigen Eckpavillons des französischen Schloßstils waren völlig entwickelt. Der ganze Bau gehörte zu den am festesten in sich geschlossenen, die in Frankreich entstanden. Urkundlich erwiesen ist Primaticcio als erster Baumeister der leider nicht erhaltenen berühmten Grabkapelle der Valois zu Saint-Denis, die den klassischen Renaissance-Kuppelbau Italiens nach Frankreich brachte. Wahrscheinlich hat er aber auch einen wesentlichen Anteil an der Gestaltung des klassischen Schlosses Ancy-le-Franc gehabt, wenngleich der hochdachige Schloßbau mit vier Flügeln um einen quadratischen Hof und vier vorspringenden Eckpavillons, wie er uns hier entgegentritt, gerade für die

französische Hochrenaissance charakteristisch ist. Jedenfalls ist auf französischem Boden nichts Klareres und Einfacheres geschaffen worden als dieses Schloß; und jedenfalls war Primaticcio von 1559 bis zu seinem Tode (1570) der Oberbaurat des französischen Hofes.

Dem Übergang zu den willkürlicheren Formen, die man als Verfall anzusehen pflegt, setzte Primaticcio in seinen Bauten noch eine ruhige, strenge Kraft entgegen. Die großen Franzosen selbst, wie Delorme und Ducerceau, waren die Schöpfer der freien, oft überaus reizvollen, uns gerade ihres persönlichen Lebens wegen ansprechenden Formen der französischen Spätrenaissance, die wir in Italien schon als „barock" zu bezeichnen pflegen. Delorme starb 1570. Später werden wir sehen, wie diese Richtung sich nach seinem Tode weiterentwickelte.

2. Die französische Bildnerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die darstellenden Künste Frankreichs entfalteten sich im 16. Jahrhundert in engerem Anschlusse an die Schöpfungen der Baukunst als je zuvor. Schon dadurch ist ihr wesentlich dekorativer Charakter bedingt. Auf dem Gebiete der Bildhauerei (vgl. S. 49) entwickelte sich selbst die Bildniskunst, von den Schaumünzen abgesehen, zunächst als Grabmalkunst und schon deshalb im engsten Zusammenhang mit der Architektur der Denkmäler. Außerdem aber handelt es sich hauptsächlich um den Reliefschmuck von Sockeln, Friesen, Giebelfeldern oder anderen Gebäudeteilen.

Wie die An- und Ausbauten der alten gotischen Kathedralen und Kirchen bewahrten auch die Bildwerke, die sie schmückten, bis tief ins 16. Jahrhundert herein bei allem Streben nach immer größerer Abrundung ihren völkischen, spätgotischen Charakter. Ganz bildmäßig mit hohem Stadthintergrund wirkt der Einzug Christi in Jerusalem (um 1530) im Bogenfeld der Kirche von La-Neuville-lès-Corbie (Somme). Mit renaissancemäßig flüssigeren Gewändern aber sind schon Nicolas Coullés Standbilder (1536—54) an der westlichen Schauseite und die Gestalten des Stammbaumes Christi in der Taufkapelle der Kirche Saint-Gervais zu Gisors (Eure) ausgestattet. Im flammig durchbrochenen Maßwerk der Chorschranken der Kathedrale von Chartres (Bd. 3, S. 240 und 341) meißelte der Bildhauer Jean Soulas 1519—24: 41 noch bodenständig empfundene Gruppen aus dem Leben des Heilands und seiner Mutter. Prächtiger noch sind die Chorschranken der Kathedrale von Amiens (Bd. 3, S. 343 und 345), deren reiche, mit dem Grabmal des Adrien de Henencourt (gest. 1531) verbundene Südseite die Erlebnisse des hl. Firmin (1527—31) erzählt, während die Nordseite (seit 1531) die Geschichte Johannes des Täufers kraftvoll natürlich veranschaulicht. Die Kathedrale von Amiens besitzt aber in ihrem berühmten, mit 110 Sitzen und 3650 Figuren ausgestatteten Chorgestühl, das 1508—19 von einheimischen Künstlern ausgeführt wurde, auch das schönste spätgotische Holzschnitzwerk Frankreichs, unter dessen 400 Darstellungen aus dem Alten Testament und dem Marienleben sich hier und da leise Renaissanceklänge mischen. Stärker treten diese in dem gotischen Chorgestühl (1510—20) der Kathedrale von Auch hervor, das mit einer Fülle antiker, ja heidnischer Gestalten geschmückt ist.

Durchaus volkstümlich französisch blieb aber während der ersten Hälfte des Jahrhunderts auch die Schule Michel Colombes (S. 53—54) im Herzen Frankreichs. Ihre Schöpfungen, von denen die feinfühlig-lebensvolle stehende Madonna von Olivet im Louvre (S. 54) als eine für viele schon genannt worden, sind gewiß nicht unberührt von der Freiheit des Zeitstils; aber sie entwickeln sie offenbar mehr aus sich heraus als im Anschluß an italienische Vorbilder. Ein Hauptschüler Colombes war sein Neffe Guillaume Regnault (gest. 1532), der seit 1523 in Tours mit zahlreichen Genossen das Grabmal des Louis Ponchez und seiner

Gemahlin Roberte Légendre (Abb. 332) für die Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris ausführte. Der Sarg mit den köstlichen, großzügigen, schlicht und wahr empfundenen Liegebildern, die zu den reifsten Schöpfungen der französischen Bildnerei gehören, steht jetzt im Louvre; und im Louvre befinden sich auch die zugleich noch zierlicheren und herberen Gestalten der Tugenden zwischen Frührenaissancepilastern, die für dasselbe Grabmal schon 1506 von Jacques Bachot aus Troyes ausgeführt worden waren. Sie zeigen zugleich den Unterschied des Stils der Champagne von dem der Touraine. Zu den Schülern Colombes gehört noch Jean de Chartres, der als der Schöpfer der drei großen, ruhigen Gestalten des hl. Petrus, der hl. Anna und der hl. Susanna von dem ehemaligen Schlosse Chantilly gilt, die, 1845 wieder ausgegraben, im Louvre aufgestellt sind. Im weiteren Sinne zur Schule Colombes aber zählt auch das breit angelegte, von (erneuerten) Apostelgestalten in nur mehr halbgotischen Nischen umgebene Grabmal der Bastarnay in Montrésor, auf dessen Deckel die drei noch ziemlich steifen Gestalten des Ymbert de Bastarnay (gest. 1523), seiner Gattin und seines Sohnes nebeneinander mit betend zusammengelegten Händen ruhen. Als der Schöpfer dieses Werkes gilt Martin Cloistre, der, um 1480 in Grenoble geboren, 1524 in Blois starb.



Abb. 332. Guillaume Regnaults steinerne Liegefigur der Roberte Légendre im Louvre zu Paris. Nach A. Michel, „Histoire de l'Art".

Die wirkliche italienische Renaissance war inzwischen gleichzeitig und schon früher in Frankreich unter den Händen eingewanderter italienischer Bildhauer erblüht, wie wir sie bereits an dem Zierwerk der Hauptschöpfung Colombes tätig fanden (S. 54). Auf die Tätigkeit Pietro da Milanos und Francesco Lauranas (S. 49), die schon früh im 15. Jahrhundert die italienische Frührenaissance nach Frankreich eingeführt hatten, wollen wir hier nicht zurückgreifen. Der bedeutendste italienische Bildhauer, der im Gefolge Karls VIII. nach Frankreich kam, war der Modenese Guido Mazzoni (Paganino; S. 261), der 1516 nach Italien heimkehrte. Sein Meisterwerk auf französischem Boden war das Grabmal Karls VIII. zu Saint-Denis, das 1793 ein Opfer der Revolutionsstürme wurde. Unter Ludwig XII. aber kamen die drei Brüder Giusti von Florenz, Antonio (1479—1519), Giovanni (1485 bis 1549) und Andrea (geb. 1487) Giusti, von denen nur die beiden älteren nebst ihren Söhnen Giusto dem Jüngeren und Giovanni dem Jüngeren Bedeutung erlangten. Diesen Giusti, die in Frankreich, wo sie sich in Tours niederließen, les Justes genannt wurden, haben schon Montaiglon und Milanesi eine ausführliche Arbeit gewidmet. Antonio scheint nicht nur den eleganten, leider seines Liegebildes beraubten Renaissancesarkophag des Bischofs Thomas James in der Kathedrale zu Dol (1505—07), sondern auch das berühmte Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in Saint-Denis (1516—32; vgl. S. 566) entworfen zu haben. Die Ausführung aber fiel, wie dort, hauptsächlich seinem Bruder Giovanni zu. Dieses Grabmal Ludwigs XII. ist typisch für die reichen Baldachin-Freigräber dieser Art. Das Marmorgehäuse, in dem der Sarkophag steht, öffnet sich an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Bogen, die von korinthisierenden, reich mit Arabesken verzierten Pilastern eingefaßt werden. Auf dem Sarge liegen die Verstorbenen in fast erschreckender Naturwahrheit als nackte Leichen; auf dem flachen Dache des Baues aber knieen sie, von warmem Leben erfüllt, betend in königlicher Kleidung. In den zwölf Bogenöffnungen sitzen die Apostel. Die Sockelreliefs schildern die Taten des Königs in malerisch

freiem Stile. Alle Bauteile und die Sockelreliefs sollen von Antonio, die liegenden und knieenden Königsbilder von Giovanni, die wesentlich schwächeren Apostel von Giusto Giusti herrühren. Wie sehr die beiden Giovanni Giusti sich später dem einheimischen Stil der Schule von Tours, also der Werkstatt Colombes, näherten, zeigen ihre Fürstengräber in der Kapelle zu Oiron. Die Grenzen zwischen diesen Stilarten verschwimmen freilich. Für ein Werk Jean Justes hielten noch Müntz und Lübke das feine Grabmal der Kinder Karls VIII. in der Kathedrale zu Tours (1506). Heute weiß man, daß wenigstens die anmutigen frischen Liegebilder und die Engel von jenem Guillaume Regnault, dem Neffen und Lieblingsschüler Colombes, die Schmuckteile des Sarges und seines Unterbaues aber von Girolamo da Fiesole (S. 54) herrühren.

Auch unter Franz I. zogen noch so bedeutende italienische Bildhauer wie Benvenuto Cellini und Francesco Rustici (S. 377) nach Frankreich; und Primaticcio entfaltete unter ihm seine bildnerische Haupttätigkeit als Stuckbildner im Wand- und Deckenschmuck des Schlosses Fontainebleau. Seine karyatidenartigen weiblichen Gestalten im Zimmer der Herzogin von Étampes bezeichnen mit ihren zwölf Kopflängen ein Höchstmaß dekorativer Langstreckung der Gestalten, das schon mit den Naturformen spielt; aber gerade unter Franz I. behielt die französische Bildnerei doch noch ein gutes Stück ihres altnationalen Charakters. Die gewaltigste französische Grabschöpfung dieser Zeit war das großartige Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen (1518—25; Taf. 64). Hier mischt sich überall noch Gotisches mit Antikem. Das Mittelrelief stellt den hl. Georg als Drachentöter dar. Vorn aber knieen die beiden Kardinäle lebensgroß mit gefalteten Händen hintereinander. Besonders der vordere der beiden, Georges d'Amboise, gehört zu den eindringlichsten Bildnisgestalten der französischen Bildhauerei. Als Meister dieses Denkmals wird Roulant le Roux genannt, ohne daß man ihn als dessen alleinigen Meister hinstellen könnte. Kein Geringerer als Goujon (S. 564, 571) soll 1541—42 den Kopf Georges' II. hinzugefügt haben.

Von den übrigen gleichzeitigen französischen Provinzialschulen fesselt uns namentlich die lothringische, deren Hauptmeister, Ligier Richier (um 1500—67), in der Glätte seiner Zeit ein Stück gallofränkischer Rauheit und Empfindungsstärke bewahrt. Darstellungen des Schmerzes und des Todes waren sein Element. Sein Altarwerk von 1523 in Hattonchâtel bei Saint-Mihiel, das die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung umfaßt, zeigt den Realismus des 15. Jahrhunderts mit Renaissancemotiven verbrämt. Seine polychrome Grablegung in Saint-Étienne zu Saint-Mihiel wetteifert an Kraft noch mit der von Solesmes (S. 50 und 53), ist aber von unruhigerem Leben erfüllt als diese. Von erschreckender Wirkung ist seine Gestalt des Todes vom Grabmal des René von Châlons in Saint-Pierre zu Bar-le-Duc.

Mehr oder weniger von der italienischen Frührenaissance berührt und doch noch ganz national-französisch empfunden sind auch die meisten Bildwerke der Zeit Franz' I.: namentlich weltliche Bildwerke, wie, allen voran, die kräftigen Bildnisbüsten des Königs im Louvre, von denen die keck realistische Bronzebüste und die verschmitzt lächelnde glasierte Tonbüste hervorgehoben seien. Dann die dekorativen Bildwerke weltlicher Gebäude, wie des Hofes des Hôtel d'Écoville, der Bogenhalle der großen Uhr und des linken Flügels des Hôtel Bourgthéroulde zu Rouen, aber auch einzelne bedeutende kirchliche Ausstattungsstücke, wie die Bildwerke des Lettners der Kathedrale von Rodez, des Kreuzganges von Saint-Martin zu Tours und der Orgelbrüstung von Saint-Maclou zu Rouen. Auch einige holzgeschnitzte Arbeiten gehören hierher. Wie prächtig sind die Haupttüren von Saint-Maclou zu Rouen mit reif belebten biblischen Darstellungen geschmückt! Ein wie reines und reiches Frührenaissanceleben umfängt bei



Taf. 64. Das Grabmal der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen.

Nach Photographie.



Taf. 65. Jean Goujons Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen.

Nach Photographie.

noch gotischer Anordnung die berühmten Holztüren des Südportals (um 1535) der Kathedrale von Beauvais, deren sechs Hauptfelder lebendige Reliefs aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus tragen! Eine besondere Stellung nimmt jetzt die Schule von Troyes ein, wo sich nach dem großen Brande von 1534 in den Schöpfungen François Gentils, Jacques Julyots und Domenico Fiorentinos altfranzösische, italienische und deutsche Einflüsse kreuzen. Wie lebendig und unmittelbar empfunden ist z. B. „die Begegnung der Frauen" in der Johanneskirche! Alles dies ist im Grunde doch bodenständige französische Kunst.

Mit der Regierung Heinrichs II. bemächtigte sich die klassische Hochrenaissance dann auch der französischen Bildhauerei. Gleich das Denkmal Franz' I. zu Saint-Denis (1548—51), dessen Bauteile zu den Meisterschöpfungen Delormes gehören (S. 566), kennzeichnet die neue Richtung. Als Leiter der bildnerischen Teile des Denkmals erscheint zunächst Pierre Bontemps (genannt 1536—61), der zwischen 1540 und 1548 in Fontainebleau mit Herstellungs-

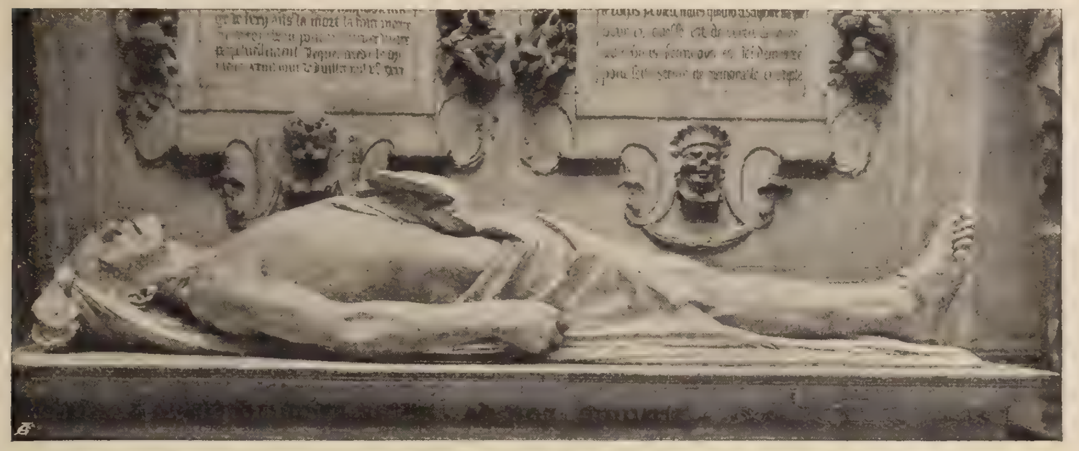


Abb. 333. Jean Goujons Totenbild vom Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen. Nach Photographie. (Zu S. 572.)

arbeiten an den dort eingetroffenen antiken Bildwerken beschäftigt war, 1548 aber, von einer Anzahl von Gehilfen unterstützt, in Saint-Denis seine Arbeit am Denkmal Franz' I. begann. Auf der Höhe seiner selbständigen, doch schon nach verallgemeinerter Schönheit strebenden Kraft erscheint Bontemps in den Sockelreliefs, die die Schlachten Franz' I. darstellen, während die packenden Totenbilder des Königs und der Königin unter dem Bogen und ihre lebendigen, knieenden Gestalten mit denen ihrer Kinder auf der Höhe des Denkmals schon fremde Beihilfe verraten. Berühmt ist auch Bontemps' Marmorurne mit dem Herzen Franz' I., die in der Kirche aufgestellt ist. Die Urne und ihr Sockel sind mit Kartuschen des keuschesten, noch jugendfrischen Rollwerkstils bedeckt, der hiermit in Frankreich in abgeschlossener Gestalt erscheint.

Auf Bontemps folgt sofort Jean Goujon (gest. zwischen 1564 und 1568), der hochberühmte Meister, den wir als Baukünstler bereits kennen (S. 564). Montaiglon, Stein, Vitry und Michel haben ihn eingehend gewürdigt. In Jean Goujon gipfelt die französische Hochrenaissancebildhauerei. Die Franzosen rechnen ihn gerade als Bildhauer zu den Größten der Großen, und Geymüller bezeichnet ihn schlechthin als den größten französischen Künstler. Daß er ein meisterhafter Techniker und Ausstattungskünstler ist, zeigt uns in der Tat jedes seiner Werke; und wenn seine langen, überschlanken Gestalten, seine allgemeinen Schönheitslinien, sein überzierlicher, feingefältelter Gewandwurf und seine oft gezierten Bewegungen ihn auch

schon den nach neuen Reizen suchenden Künstlern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts annähern, die er erlebte, so sind die verführerische und doch keusche Schönheit seiner weiblichen Gestalten, die ausgeprägte „Eleganz“ ihrer Bewegungen, selbst wo sie gesucht und gespreizt erscheinen, und der Ausdruck anmutiger Liebenswürdigkeit in ihren Köpfen doch zu überzeugte und überzeugende Nationalvorzüge der französischen Kunst, als daß wir uns nicht willig seinen Bewunderern anschließen sollten. Manche seiner Hauptwerke, die fast alle am Louvrebau und im Louvre-Museum vereinigt sind, sind nur durch die Überlieferung oder die Stilkritik beglaubigt und daher gelegentlich bezweifelt worden. Doch tragen sie fast alle ihre Beglaubigung in sich selbst. Die Normandie gilt als Goujons Heimat. Zuerst finden wir ihn 1540 in Rouen, wo er einige Arbeiten für Saint-Maclou und namentlich für die Kathedrale ausführte. Daß er hier schon am Amboise-Denkmal mitgearbeitet, haben wir bereits (S. 570) gesehen. Als seine eigene Schöpfung aber gilt hier das herrliche Denkmal (S. 565) Louis' de Brézé (1535 bis 1540), dessen Bildwerke noch natürlicher dreinschauen als Goujons spätere Arbeiten (Taf. 65). Der halbnackte Tote, der in der unteren Nische auf dem Rücken liegt, ist noch ergreifend und doch maßvoll natürlich dargestellt (Abb. 333). Gonse sagt mit Recht, dieses Denkmal gehöre zu den acht bis zehn vollendetsten Meisterwerken der französischen Bildhauerei. Dem Zweifel Michels an der äußerlich nicht beglaubigten Urheberschaft Goujons schließen wir uns nicht an. Goujons spätere Richtung tritt doch auch schon deutlich in den Karyatidenpaaren zu beiden Seiten der oberen Nische hervor, in der der Verstorbene als geharnischter Reiter mit dem Schwert in der Rechten erscheint.



Abb. 334. Jean Goujons Seine-Nymphe an der Fontaine des Innocents in Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Von Goujons Arbeiten am Lettner der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris (1541—44) wurden wenigstens die „Grablegung“ und die „Evangelisten“ ins Louvre gerettet. Aber gerade sie beweisen in ihrer gezierten „Eleganz“, daß der Meister in Paris sofort in den Bann der Schule von Fontainebleau geriet. Nach 1544 arbeitete er zuerst mit Lescot im Hôtel Carnavalet, wo z. B. die lebendig stilisierten Marmor-Löwenreliefs über der Eingangstür seine Hand verraten; 1547 folgte der berühmte, jetzt in Chantilly aufgestellte Altar der Schloßkapelle zu Écouen (S. 565), dessen Reliefs die Fortschritte seines Stils in technischer Verfeinerung, aber auch in gesammelter Formenkraft zeigen; zwischen 1547 und 1549 aber schuf er seine geistreichen Flachreliefs an der Fontaine des Innocents (S. 565): die schlanken stehenden Quellnymphen zwischen den Pilastern (Abb. 334), die trotz ihrer offensichtlichen Gefallsucht von unnennbarem Zauber umflossen sind, und die ins Louvre verbrachten Sockelreliefs, die das Treiben fabelhafter Meerbewohner formenschön poesievoll veranschaulichen. Nach 1548 beteiligte Goujon sich augenscheinlich, wenngleich auch dies nur stilkritisch beglaubigt ist, lebhaft an der Ausschmückung des Schlosses Anet, dem auch die

berühmte Marmor-Diana des Louvre entstammt. Die schlanke, jungfräuliche Göttin sitzt neben einem liegenden Hirsch, um dessen Hals sie ihren rechten Arm schlingt, am Boden. Den Bogen hält sie in der von sich gestreckten Linken. Von den beiden Hunden, die sie begleiten, rührt nur der zu ihren Füßen von Goujon her. Keusche, strenge Anmut läßt sich auch ihr in der Tat nachrühmen; aber von dem Vorwurf der Absichtlichkeit und Gespreiztheit können wir gerade sie nicht freisprechen. Nach 1550 nahmen den Meister vornehmlich seine plastischen Arbeiten am Louvrebau unter Lescots Leitung (S. 565) in Anspruch. Natürlich hat er nur einen kleinen Teil dieser Bildwerke eigenhändig ausgeführt. Dieser gehört jedoch zu dem Schönsten, was die bauschmückende Bildnerei Frankreichs hervorgebracht hat. Großartig sind z. B. am Äußeren von Lescots westlicher Hoffassade, zur Seite der kreisrunden Fenster über den Türen, die sechs Gestalten der Geschichte und des Sieges, des Krieges und des Friedens, der „Gloire" und der „Renommée", im Inneren die stolzen Karyatiden in der Salle des Caryatides (Abb. 335). Ihre Arme sollten nicht mehr, wie die seiner Karyatiden am Grabmal Brézés, stützen helfen; nur mit dem Kopfe, wie die antiken Karyatiden des Erechtheion zu Athen (Bd. 1, S. 286), tragen die schönen Jungfrauen ihre leichte Last; daß es deshalb notwendig war, sie mit abgeschnittenen Armen darzustellen, wie Goujon tat, ist freilich nicht einleuchtend. Das raumkünstlerische Gefühl des Meisters ist immer stärker als seine Naturempfindung. Jedenfalls hat Goujon dem französischen Geschmack auf Jahrhunderte hinaus Ausdruck verliehen.



Abb. 335. Karyatide von Jean Goujon im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

3. Die französische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Im wesentlichen Ausstattungs- und Zierkunst war auch die französische Malerei dieses Zeitraums. Nicht einzelne Tafelgemälde beherrschen ihren Gesamteindruck, sondern die großen, mit Stuckreliefarbeiten untermischten Decken- und Wandgemälde der nach Frankreich berufenen Italiener von Fontainebleau, die bodenständigen Schöpfungen der mehr zeit- als stilgemäß abgewandelten französischen Glasmalerei, die immer noch prächtigen, wenngleich von der belgischen überflügelten Teppichfolgen der Webemalerei und die kunstreichen kleinen Arbeiten der neugestalteten Schmelzmalerei von Limoges. Auch die vervielfältigenden Künste blühten in Frankreich; aber der Holzschnitt und der Kupferstich erhoben sich hier in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch nicht zu so selbständiger Bedeutung wie in Deutschland und den Niederlanden.

Sahen wir die französische Tafelmalerei der Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert (S. 63) unter Meistern wie Jean Bourdichon und wie Jean Perréal, der außer zahlreichen baulichen und bildnerischen Entwürfen vielleicht so bedeutende Gemälde schuf wie den Flügelaltar von Moulins (S. 64), sich breiter und frischer auf nationaler Grundlage entfalten, als man früher angenommen, so läßt nichts darauf schließen, daß die französische Tafelmalerei des vollen 16. Jahrhunderts einen der italienischen, niederländischen oder deutschen Malerei ebenbürtigen Platz eingenommen habe. Gleich den einzigen hier einzureihenden Kirchentafelmaler,

Jean Bellegambe von Douai (um 1470 bis um 1534), den zuerst Scheibler, zuletzt Dehaisnes gründlich behandelt hat, könnten wir ebensogut zu den Niederländern stellen wie zu den Franzosen. In der Tat knüpft Bellegambe einerseits an Memling und David an, erinnert anderseits aber auch an Bourdichon und den Meister von Moulins. Seine schlanken Gestalten, seine milden Köpfe, seine eleganten Einzelformen sind allerdings mehr französisch als niederländisch. Einige seiner Altarwerke, wie das in Notre-Dame zu Douai und das im Museum zu Lille, welches das mystische Bad der Seelen im Blute des Heilands darstellt, zeichnen sich durch eigenartige theologische Probleme, andere, wie das Jüngste Gericht im Berliner Museum und die beiden Flügelaltäre der Kathedrale von Arras, durch selbständige Erfassung häufig dargestellter Vorgänge aus. Aber auch die Begründer der neuen französischen Bildnismalerei, die beiden Clouets, die allein sich hier als Meister von unmittelbarer Naturanschauung anreihen, sind niederländischer Herkunft. Über sie schrieben Bouchot, Germain, Moreau-Nélaton, Dimier und C. M. Richter. Ihr Haupt, Jean Clouet, genannt Janet oder Jehannet, war, wie auch Dimier meint, wahrscheinlich in den westlichen, später französisch gewordenen Niederlanden geboren; seit 1516 ist er als Hofmaler Franz' I. in Tours, seit 1529 in Paris nachweisbar, wo er 1540 starb. Kein erhaltenes Bild ist als Schöpfung des Meisters beglaubigt. Doch hat Bouchot es wahrscheinlich gemacht, daß eine Folge von 130 trefflichen, in Rötel und schwarzer Kreide gezeichneten Bildnissen in Chantilly, und daß die mit diesen übereinstimmenden Miniaturen einer Handschrift des „Guerre Gallique“ in der Pariser Nationalbibliothek von seiner Hand herrühren; und dann ist es ebenso wahrscheinlich, daß eine Reihe von Ölbildnissen, zu denen sich die Entwürfe in Chantilly erhalten haben, von seiner Hand ausgeführt worden sind. Hierher gehört zunächst das köstliche kleine Halbfigurenbild des reich gekleideten Königs Franz I. im Louvre (Abb. 336). In der Tat halten wir dieses streng und charaktervoll aufgefaßte, im Fleisch und in der Kleidung stofflich und fein abgeschattete, in Schwarz, Weiß und Gold vor hochroten Damastgrund gestellte Bild als maßgebend für Jean Clouets Stil. Die französische Ausstellung von 1904 erwies danach noch die Echtheit einiger anderer Bildnisse des Meisters. Andere, wie das des Dauphin François in Antwerpen und das eines Unbekannten in Hampton Court, sind durch Chantilly-Zeichnungen beglaubigt. Auch das kleine Reiterbildnis Franz' I. und das Bildnis des Duc de Guise in den Uffizien gehören hierher. In allen diesen Bildern erscheint Jean Clouet, kraftloser als Holbein und feiner als Orley und Scorel, immerhin von besonderer, ohne Zweifel national-französischer Empfindung umflossen.



Abb. 336. Jean Clouets Bildnis Franz' I. im Louvre. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Deutlicher tritt sein Sohn François Clouet, der seine Titel und seinen Beinamen Jehannet erbte (um 1510—72), uns entgegen. Seine Namenszeichnung tragen ein Bildnis des Apothekers Cutte von 1562 im Louvre, die merkwürdige Darstellung einer Dame im Bade, der ihre Kinder und Mägde zuschauen, bei Cook in Richmond, und das große Bildnis der Wiener Galerie, das den jungen König Karl IX. (1563) stehend in ganzer Gestalt zwischen zwei grünen Vorhängen darstellt (Abb. 337). Ihm schließt sich zunächst das hübsche, auf schwarzem Grunde nach links gewandte Brustbild der Gattin des Königs, Elisabeths von Österreich, im Louvre an. Durch Zeichnungen seiner Hand beglaubigt aber sind z. B. das Bildnis Heinrichs II. in den Uffizien und das der Marguerite de France als achtjähriges Kind in Chantilly. Köstlich sind seine von Mazerolle beschriebenen Miniaturen in der Schatzkammer zu Wien. Ruhig und bestimmt ist seine Auffassung der Persönlichkeiten, fest, aber etwas dünn verschmolzen sein Farbenvortrag.

Nach den Clouets war um die Mitte des Jahrhunderts der Holländer Corneille de Lyon, eigentlich Corneille de La Haye, der beliebteste Bildnismaler Frankreichs. Seine Modellierung ist noch dünner als die François Clouets; seine Farbengebung, die lichtgrüne Gründe bevorzugt, ist hell und leicht, seine Köpfe aber, die manchmal etwas einfältig dreinblicken, sind lebensvoll und natürlich erfaßt und wiedergegeben. Hauptbilder seiner Hand sind die des François Duc d'Angoulême und der Marguerite de Valois zu Chantilly, ein zweites Bild dieser Fürstin und das der Jacqueline de Rohan in Versailles.

Die ersten großen italienischen Maler des 16. Jahrhunderts, die nach Frankreich gekommen waren, wie Andrea Solari (S. 403), der 1508 in der Kapelle zu Gaillon malte, wie Leonardo da Vinci (S. 341), der 1516 von Franz I. nach Frankreich gezogen wurde, hier aber schon 1519 starb, und wie Andrea del Sarto (S. 382), der 1518 kam, um schon im nächsten Jahre nach Italien zurückzukehren, gewannen keinen besonderen Einfluß auf die Entwickelung der französischen Malerei. Um so einflußreicher wurden die Meister, die Franz I. gleich nach dem Tode Perréals (S. 64) aus Italien nach Fontainebleau berief, wo es das neue Schloß zu schmücken galt. Schon 1530 kam der florentinische Michelangelist Giovanni Battista Rossi (1494—1541), Rosso Fiorentino oder Maître Roux (S. 383) genannt; ihm folgte 1531 der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—74; S. 423, 567), der sich unter Giulio Romano (S. 365, 389) in Mantua zum Stuckbildner und Dekorationsmaler entwickelt hatte; und Rosso und Primaticcio, „Le Primatice", dem Dimier ein ausführliches Werk gewidmet hat, sind die beiden Säulen jener Schule von Fontainebleau, die die darstellenden Künste Frankreichs, vom Wand- und Deckenschmuck ausgehend, noch früher und entschiedener als seine Baukunst im Sinne jener gesuchten und gezierten Richtung beeinflußte, die auch in Italien die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte. Niccolo Abbati, genannt dell' Abbate (1512—71; S. 429), von Modena, der Dritte im Bunde, der sich im Anschluß an Correggio und Giulio Romano gebildet hatte, folgte erst 1552. Von den großen Stuckreliefs und Gemälden, mit denen diese Meister und ihre schwächeren Schüler die Wände und Decken der Säle und Gemächer, der Treppenhäuser und Galerien zu Fontainebleau schmückten, hat sich verhältnismäßig wenig erhalten. Schon die von Dimier veröffentlichten Verzeichnisse der Bilder aber lassen erkennen, daß es sich um Vorwürfe aus der antiken Mythologie und Dichtkunst handelte. Erhalten haben sich in der „Galerie Franz' I.", wenn auch übermalt, die zwölf großen Gemälde Rossos, die Vorgänge aus dem Leben des Königs und mythologische Geschichten darstellen. Sie unterscheiden sich durch ihre vollere, aber auch derbere

Formensprache von den Schöpfungen der Nachfolger Rossos, dessen kalte, harte Eigenart übrigens am deutlichsten in seiner hochpathetischen „Beweinung Christi" aus dem Schlosse Écouen hervortritt. Kunstreich und wirkungsvoll genug ist dieses Bild angeordnet, aber Marie, die hinter dem Leichnam des Heilands mit ausgebreiteten Armen zusammenbricht, blickt den Beschauer dabei an, als wolle sie sagen: „Spiele ich meine Rolle nicht großartig?" Von Primaticcios frühesten Arbeiten in Fontainebleau, wie denen im „Zimmer des Königs" (1533—35), hat sich so gut wie nichts erhalten; auch seine berühmte Ulysses-Galerie mit ihren zahlreichen Bildern aus der „Odyssee" ist nur in van Thuldens Stichen auf uns gekommen. Als sein besterhaltenes, wenn auch vielfach von Schülerhänden ausgeführtes Hauptwerk in Fontainebleau aber hat von jeher der Wand- und Deckenschmuck der Galerie Heinrichs II. gegolten, die als Ballsaal benutzt wurde. Angesichts dieser Schöpfung schrieb ich vor vierzig Jahren: „Da sehen wir den Parnaß und den Olymp; da begrüßen wir Bacchus und sein Gefolge; da wohnen wir der üppigen Hochzeit des Peleus und der Thetis an; da blicken wir in die dunkle Schmiede Vulkans und in den leuchtenden Palast des Sonnengottes." „Primaticcios abscheuliche Farbenmanier, in nackten Gruppen jeder Gestalt einen anderen, willkürlichen Fleischton zu geben, der bald ins Gelbe, bald ins Rote, bald ins Weiße, bald ins Violette spielt, und die nicht minder unangenehme Angewohnheit der überschlanken Formengebung mit den entsetzlich langen Schenkeln und gesuchten Verkürzungen" sind nur allzu charakteristisch für die Manier dieses Zeitraums, zu deren Vätern Primaticcio gehört. Niccolo dell' Abbate endlich erscheint in Fontainebleau im wesentlichen nur als eine der ausführenden Hände Primaticcios; seine Hand erkennt man z. B. in den Alexanderbildern des jetzigen Treppenhauses.



Abb. 337. François Clouets Bildnis Karls IX. im Kunsthistorischen Hauptmuseum zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 575.)

Unter der unmittelbaren Einwirkung der Schule von Fontainebleau schmückten Franzosen dann z. B. die Gemächer des Schlosses Écouen, in dem sich allerdings nur einige Friese und Kaminbilder erhalten haben. Unter dem Einflusse der Schule von Fontainebleau aber stand auch der Franzose Jean Cousin der Ältere, der als halbmythische Persönlichkeit erschien, bis Roy seinen Sohn Jean Cousin den Jüngeren von ihm schied und jedem von ihnen seinen eigenen Wirkungskreis anwies. Der ältere Jean Cousin, der wahrscheinlich um 1490 in Sens

geboren war, zog 1540 von Sens nach Paris, wo er 1560 starb. Er nahm als Zeichner für den Holzschnitt, die Glasmalerei und die Teppichwirkerei, aber hauptsächlich als Maler eine hervorragende Stellung im französischen Kunstleben seiner Zeit ein. Von seiner Tätigkeit in Sens vor 1540 ist vielleicht nur das schöne, gotisch zugeschnittene Fenster der Kathedrale von 1530 übriggeblieben, das die Legende des hl. Eutrop im klaren Stil der Zeit darstellt. Von seinen Holzschnitten kommen vor allem die seines einflußreichen „Livre de Perspective“, das 1560 in Paris erschien, und die Blätter mit dem Einzug Heinrichs II. in Paris (1549) in Betracht, die Kristeller als das prächtigste und feinste Meisterstück des französischen Holzschnittes bezeichnet. Von seinen Gemälden sind einige, wie die hl. Familie von 1544, durch Stiche vervielfältigt worden. Von erhaltenen Gemälden aber kann ihm mit Sicherheit nur das figurenreiche Jüngste Gericht des Louvre zugeschrieben werden, dessen unterer Teil sich an Michelangelos Weltgericht anlehnt. Ein anziehendes Bild ist es wirklich nicht. Unbefangen betrachtet, würde es sich bestenfalls den Schöpfungen der Niederländer vom Schlage Coxcyens oder Frans Floris' (S. 542), immerhin mit Fontainebleauer Einschlag, anreihen. Von Jean Cousins Sohne Jean Cousin dem Jüngeren (um 1522—94), der in seinen Bahnen weiterstrebte, stammen namentlich die nach 1561 entstandenen Vorlagen zu berühmten Stichen, wie zu der „ehernen Schlange“, die der Pariser Kupferstecher Delaune stach, zu der Schmiede des Vulkan von 1581 und dem Bacchusfest von 1582. Auch das „Livre de Pourtraicture“ von 1571, eine vielbenutzte Proportionslehre, rührt von ihm, nicht von seinem Vater her.

Ihr Bestes haben die französischen Meister dieser Art offenbar in ihren Entwürfen für die Glasmalerei und die Teppichweberei gegeben. Die Glasmalerei erlebte gerade in Frankreich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre zweite, große, glänzende Blütezeit, die namentlich Magne untersucht hat. Daß in Frankreich, wie überall, die alte mosaikartige Kunst der Malerei mit farbigen Glasstücken jetzt allmählich zur Kunst der Malerei auf Glas wurde, ist selbstverständlich. Zur vollständigen Schmelzmalerei auf Glas, die Enguerrand le Prince (gest. 1530) noch verschmähte, ging man jedoch erst um die Mitte des Jahrhunderts über; und gleichzeitig machten die alten Originalkompositionen hier und da, wie in der Kirche zu Conches, der Nachahmung deutscher und italienischer Kupferstiche Platz, bis die Schule von Fontainebleau auch hier mit eigenen Vorlagen einsprang. Als die schönsten und gehaltvollsten Fenster der ersten, noch strengeren Hälfte des 16. Jahrhunderts gelten zunächst die der Kirche zu Montmorency von 1524, als deren Meister Robert Pinaigrier bezeichnet wird, der auch das breite, bereits von den Fensterpfosten durchschnittene Urteil Salomonis von 1536 in Saint-Gervais zu Paris schuf, das andere dem jüngeren Jean Cousin zuschreiben. Auch Saint-Godard zu Rouen, Saint-Étienne zu Beauvais und Sainte-Madeleine zu Troyes besitzen Glasfenster der besten Zeit des 16. Jahrhunderts. Den Übergang bezeichnen die späteren Fenster der Kirche zu Montmorency und die Fenster von 1544 in der Dorfkirche zu Écouen, von denen eines die Verkündigung in ein zeitgenössisch ausgestattetes Gemach verlegt. In diesen Fenstern wird das alte Silbergelb der großen Architekturmalereien des 15. Jahrhunderts bereits durch die kühlen, hellen Farben ersetzt, denen Guillaume de Marcillat, der 1537 in Arezzo gestorbene französische Glasmaler, in seinen italienischen Fensterfolgen, wie denen des Domes von Arezzo, zum Durchbruch verholfen hatte. Als Schöpfungen des einen oder des anderen Jean Cousin gelten, außer den genannten, noch einige der zahlreichen Gemäldefenster in Saint-Étienne-du-Mont und in Saint-Gervais zu Paris, vor allen Dingen aber die fünf Fenster aus der Offenbarung Johannis in der Schloßkapelle zu Vincennes. Der

italienische Einfluß, der in Montmorency noch kaum bemerkbar ist, in Écouen klassisch streng hervortritt, ist hier im Sinne der Schule von Fontainebleau vollständig zum Durchbruch gekommen.

Was die Glasmalerei den Kirchen, war die Webemalerei der Wandbehänge den Schlössern. War diese Kunst im 15. Jahrhundert von Paris nach Arras, im 16. von Arras nach Brüssel übergesiedelt, so suchten die französischen Könige des 16. Jahrhunderts doch soviel wie möglich von ihr für Frankreich zu retten. Franz I. gründete um 1535 eine Teppichfabrik in Fontainebleau, Heinrich II. setzte ihr die der „Trinité" zu Paris an die Seite. Für Erzeugnisse der Fabrik von Fontainebleau gelten die hauptsächlich mit Grotesken verzierten, in der Mitte durch Kartuschen mit Götterszenen ausgezeichneten Wandbehänge, von denen sich zwei im Gobelinsmuseum zu Paris, zwei im Gewebemuseum zu Lyon befinden. Dimier führt ihre Vorlagen auf Primaticcio zurück. Als Erzeugnisse der Trinitéfabrik aber gelten z. B. die Teppiche mit der Geschichte des Mausolus und der Artemisia aus dem Garde-Meuble-National zu Paris. Sie sind nach Entwürfen Antoine Carons (1515—93) von Beauvais ausgeführt worden, eines geschätzten Malers der Schule von Fontainebleau, der hier 1540—50 nachweisbar ist, für die Kirchen seiner Vaterstadt eine Reihe nicht erhaltener Gemälde schuf, uns am greifbarsten aber in seinen feinen klaren Zeichnungen gegenübertritt, von denen die zu jenen Mausolusteppichen in der Nationalbibliothek zu Paris erhalten sind.

Im engen Anschluß an die Umbildung der Glasmalerei vollzog sich auch die Weiterentwickelung der Schmelzmalerei von Limoges (S. 57). In ihrer neuen Gestalt als Grisaillemalerei (grau in grau) mit rötlich-violetten Fleischtönen und Goldschraffierungen auf dunklem Grunde beherrschte sie das 16. Jahrhundert und verschaffte sich gerade dadurch eine weite Verbreitung, daß sie sich in den Dienst des Schmuckes der Gebrauchsgefäße begab. Als glänzendes Beispiel einer reichen Vielfarbigkeit, die hier und da neben der herrschenden Graumalerei herging, sei der Schmelz des ovalen Schildes von 1555 im Louvre genannt. Die grau in grau gehaltenen Darstellungen der Mehrzahl der Metallgefäße von Limoges sind nach wie vor nicht selten anfangs deutschen, später italienischen Kupferstichen entlehnt; aber auch an Bildnissen, die die Mitte der Gefäße einzunehmen pflegen, fehlt es diesem Kunstzweig nicht. Den Gefäßen reihen sich kleine Flügelaltärchen mit Andachtsbildern an; und selbständige Bildnistäfelchen sind schließlich doch die Haupterzeugnisse dieser national-französischen Technik. Aus der Reihe der Emailkünstler leuchtet vor allem Léonard Limousin hervor (um 1505 bis gegen 1577), der mit 18 Schalen nach einer der Passionen Dürers begann (1532), dann eine Folge nach Rafaels Farnesinabildern schuf (1535), seine Vollkraft aber in den zwölf großen Aposteltafeln der Peterskirche zu Chartres erreichte (1545), denen farbige Vorlagen des Malers Michel Rochelet zugrunde lagen. Am berühmtesten jedoch sind Limousins Bildnisse, die, auf blauem Grund in Schwarz-Weiß-Grau mit etwas Gelb und Braun, mit leichtem Rot nur an den Wangen ausgeführt, durch ihre hellblauen Augen fast wie blau in blau wirken. Seine besten Bildnisse dieser Art gehören dem Cluny-Museum und dem Louvre zu Paris.

Auch die französische Handschriftenmalerei erlebte unter Franz I. und Heinrich II. noch eine Nachblüte, die, wenn auch blaß und duftlos, doch die Stilwandlungen dieses Zeitalters deutlich widerspiegelt. Aus der Zeit Franz' I. stammen z. B. die Triumphe des Petrarca der Pariser Arsenalbibliothek (Nr. 6480) und die „Commentaires de la Guerre Gallique" (1519 bis 1520), deren Einzelbände unter anderm dem British Museum und der Pariser Nationalbibliothek (franz. 13429) gehören. Die noch halb im Stil des 15. Jahrhunderts gehaltenen, aber nach freierer Natürlichkeit strebenden Abbildungen dieser Werke, als deren Urheber sich der Holländer

Godefroy le Batave nennt, sind grau in grau gehalten, aber leicht mit Gold, Rot und Blau gehöht. Aus der Zeit Heinrichs II. aber stammt Vincent Raymonds (gest. um 1550) Psalter Papst Pauls III. in der Nationalbibliothek (lat. 8880), der in den mit Rollwerk ausgestatteten grottesken Rändern seiner frei italienisch empfundenen Bilder den Geist der Ausläufer der Schule von Fontainebleau atmet; und das Rollwerk spielt eine Hauptrolle auch in den Umrahmungen von Jean de Tillets 1566 vollendeten, ganz französisch dreinblickenden Königsbildnissen des „Recueil des rois de France“ in der Pariser Nationalbibliothek (franz. 2848).

Die gedruckten, mit Holzschnitten geschmückten Bücher verdrängten jetzt auch natürlich in Frankreich mehr und mehr die ehrwürdigen Bände mit gemalten Bildern. Der Hauptsitz des französischen Buchverlags des 16. Jahrhunderts war Lyon, dessen Holzschnittkunst mit dem oberdeutschen, namentlich dem Baseler Buchdruck eng verknüpft war. Waren hier schon 1538 Holbeins berühmteste, von Lützelburger geschnittene Holzschnittfolgen des Totentanzes und der Bibelbilder bei den Verlegern Gebrüder Trechsel erschienen, so folgten hier z. B. 1540 die Bibel, 1548 das Stundenbuch des Baseler Meisters J. F., die der Verleger Matthias Bonhomme herausgab. Die Richtung der Schule von Fontainebleau kam in Lyon dann im Dienste des Verlegers Jean de Tournes namentlich durch Bernard Salomon (1508—61), der „le petit Bernard“ genannt wurde, zur Geltung. Überschlanke Gestalten, gezierte Bewegungen, lebhaft veranschaulichte Handlungen und überreiche Verzierungen kennzeichnen seine Bücher, von denen der Petrarca 1547, die Bibel 1553, Ovids Metamorphosen 1557 herauskamen.

An die Spitze der Pariser Holzschneider wird in der Regel der Verleger Geoffroy Tory (1480—1533) gestellt. Daß dieser aber die Holzschnitte der feinen Bücher seines Verlags, wie der „Horae“ von 1527 und 1531, der Übersetzung des Diodor von 1535, auch selbst geschaffen, ist mindestens zweifelhaft. Der Einfluß der Schule von Fontainebleau spricht sich schon in Jean Goujons, des großen Bildhauers (S. 571), Abbildungen zu Jean Martius' Vitruvübersetzung aus, die 1547 in Paris erschien, und kommt vollends in den Holzschnittwerken der beiden Jean Cousin (S. 576—577) zur Geltung.

Von den französischen Kupferstechern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann hier nur Jean Duvet von Langres (1485—1561) hervorgehoben werden. Zwischen Dürer und den Italienern hin und her schwankend, verrät er in seinen 23 Blättern aus der Offenbarung, in denen sich nur einzelne Entlehnungen aus Dürers Apokalypse (S. 478) nachweisen lassen, und in seinen 5 Blättern aus der Legende vom Einhorn, die ihm den Namen des „Maître à la licorne“ eintrugen, immerhin eine reiche, selbständige Einbildungskraft. Die Schule von Fontainebleau kommt dann in den Stichen des Parisers Étienne Delaune (1519 bis 1583) zum Durchbruch, der seine kleinen, oft ganz kleinen Blätter vorzugsweise mythologischen und allegorischen Inhalts — es sind ihrer an 450 bekannt — in äußerst eingehender, in der Regel strichelnder, oft aber auch pünktelnder Grabstichelarbeit ausführte. Die Namensbezeichnung „Jean Cousin“ tragen zwei Radierungen desselben Stils, die Verkündigung (Robert-Dumesnil 1) und die Beweinung Christi (R.-D. 2). Hauptsächlich als Stecher der Schule von Fontainebleau erscheint aber auch der große Baumeister Jacques Androuet Ducerceau (um 1511—84; S. 558, 567) in seinen meist doch nach italienischen Vorlagen gestochenen Folgen, wie den schlüpfrigen „Amours des Dieux“ (20 Blatt) nach Zeichnungen Perino del Vagas und Rossos, und der Geschichte Psyches (32 Blatt) nach Rafaels Bildern (S. 367). Wichtiger aber sind seine Architektur- und Ornamentstichfolgen, von denen die antiken Triumphbogen und die römischen Tempel schon 1549 und 1550 in Orléans, sein

Hauptwerk „Les plus excellents Bastiments de France“ erst 1576 bis 1579 in Paris erschienen. Seine Linienführung ist fein und scharf, aber trocken. Mit Ducerceau trat auch der französische Kupferstich in das Zeichen der Vervielfältigung der Darstellungen anderer Meister, die rasch der gespreizt italisierenden Manier anheimfiel.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren die französische Malerei und die von ihr abhängigen Kunstzweige aus dem italienischen Bade der Wiedergeburt weder so unberührt hervorgegangen wie die französische Baukunst, die ihre alten Wege im neuen Gewande weiterwandelte, noch so erfrischt emporgestiegen, wie die französische Bildhauerei, die aus den heimatlichen und den zugeflossenen Quellen den neuen französischen Nationalstil entwickelt hatte. Die Führung im europäischen Kunstleben übernahm die französische Malerei erst 150 Jahre später.

Rückblick.

Blicken wir mit der Erinnerung an die große Kunst des christlichen Mittelalters im Herzen auf die 150 Jahre europäischer Kunst zurück, die wir in diesem Bande an uns haben vorüberziehen sehen, so steht uns, beinahe schroff abgegrenzt, der gewaltige Unterschied vor Augen, der die jüngere dieser beiden Kunstwelten von der älteren trennt. Am Ende dieses Zeitraums war der Gegensatz so ausgeprägt, daß man auf die mittelalterliche Kunst, die man am liebsten vergessen hätte, mit vollem Bewußtsein als auf eine kindliche oder barbarische Vergangenheit herabsah. Daß die heutige Kunstgeschichte sich diesem Zeiturteil nicht anschließt, ist selbstverständlich. Aber damals war in der Tat kaum etwas von dem alten Kunstwollen zurückgeblieben. Schon inhaltlich hatte die Kunst der neuen Zeit ein neues Ansehen gewonnen. In der Baukunst hatte die kirchliche Kunst die Führung verloren; in den darstellenden Künsten rüttelten die weltlichen Vorwürfe an den alten Vorrechten der kirchlichen Darstellungen, die Gegenstände des unverfälschten Natur- und Volkslebens an den weltlichen Idealen der Mythologie, der Geschichte und der Einbildungskraft. In den vervielfältigenden Künsten, die den Druckereien entsprangen, regte sich ein ungeahnter Wettbewerb mit dem alten Kunstbetriebe. Gründlicher noch als der Inhalt aber hatten die Darstellungsformen sich verändert. War anfangs, um 1400, die Rückkehr zur Naturnähe die entscheidende Losung im germanischen Norden wie im romanischen Süden Europas gewesen, so machte das natürliche Bedürfnis jeder Kunst nach der Durchgeistigung der Form, die zum Stil zurückführt, doch alsbald wieder unwiderstehlich seine Rechte geltend. Aber zum mittelalterlichen Stil konnte und wollte man nicht zurückkehren. Man verlangte nach einem Stil, der sich mit der Naturnähe vertrug, der die Natur in ihrem eigenen Sinne dem aus ihr selbst geborenen Ideale näherte. Diesem Verlangen der Kunst der Neuzeit aber kam die Kunst der alten Griechen und Römer, die gerade zur rechten Zeit wiederentdeckt wurde, voll entgegen. Vielleicht war es ein Verhängnis, daß die neuzeitliche Stilisierung sich im engsten Anschluß an die hellenistisch-römische vollziehen mußte. Aber das Verhängnis, wenn es eines war, vollzog sich; und da die antike Kunst damals eben nur in Italien und fast nur in ihrer altrömischen Umgestaltung wiederentdeckt worden war, sicherte schon dies der neuen italienischen Kunst den Vorsprung, der rasch in ganz Europa anerkannt wurde. Hatte der Drang zur Naturnähe selbstverständlich eine völkische Verschiedenheit der Kunstäußerungen zur Folge gehabt, wie sie uns in den Sonderzügen der italienischen, der niederländischen, der deutschen und zum Teil auch schon der spanischen Kunst des 15. Jahrhunderts entgegentrat, so hatte die neue Idealität, die von Italien ausging, wie sie ursprünglich von Hellas ausgegangen war, umgekehrt eine ausgleichende Wirkung.

Mag der Kuppelkirchenbau der italienischen Hochrenaissance, der in Italien, außer in San Lorenzo zu Mailand (Bd. 3, S. 47), kaum Vorbilder hatte, auch vielleicht, wie Strzygowski neuerdings ausgeführt hat, frühchristlich-östliche, zuerst in Armenien entwickelte Baugedanken mit Umgehung Roms und Griechenlands unmittelbar übernommen haben, so konnten die darstellenden Künste sich doch unzweifelhaft nur an die römischen und an die griechischen Vorbilder halten, die in Italien wieder zum Vorschein gekommen oder neu eingeführt worden waren.

Als „Renaissance", mit neuer, unmittelbarer Naturanschauung verquickt, also war die antike Kunst zur italienischen Kunst geworden; und gerade weil diese italienische Kunst des 16. Jahrhunderts eine eigene große Naturanschauung mit der antiken Formensprache verband, riß sie ganz Europa mit sich fort. Die klassische Kunst der alten Griechen war, wenn auch in altrömischer und schließlich in italienischer Umgestaltung, zur klassischen Kunst der Neuzeit in der ganzen europäisch-christlichen Welt geworden.

Freilich: wenn wir unter klassisch allgemeingültig verstehen, so fragt sich, wie weit die Kunst des einen Volkes überhaupt klassisch für alle Völker werden kann. Auf italienischem Boden gedeiht weder der Bordeaux- noch der Rheinwein. Der nordische Boden trägt keinen Chianti und keinen Falerner. Sicher können die Völker sich ihre Erzeugnisse, sie genießend und sie verarbeitend, gegenseitig aneignen. Aber mit dem Verpflanzen ist es etwas anderes. Nur in Fällen, wo der fremde Boden dem fremden Gewächs entgegenkommt, wird es Erfolg haben. Auch die Allgemeingültigkeit der klassischen italienischen Kunst bezieht sich zunächst auf die genießende Aufnahme, nicht auf die schaffende Wiedergabe durch anders geartete Völker, die ihre eigene Volkskunst ausgebildet hatten. Geblendet und begeistert, wurden die übrigen Völker sich jedoch der Schranken, innerhalb deren sie sich die klassische italienische Kunst aneignen konnten, nicht sofort bewußt; und der lehrreiche Kampf um diese Aneignung füllt, wie wir gesehen haben und im nächsten Bande weiter verfolgen werden, einen großen Teil der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts der übrigen Völker aus.

Abgesehen von dem Kampfe der Richtungen, der doch erst am Ende dieses Zeitraums zu einer Niederlage des völkischen Empfindens führte, aber hatte die bildende Kunst sich in den 150 Jahren, die wir in diesem Bande durchmessen haben, mit den köstlichsten Eigenschaften des Leibes und der Seele ausgestattet, den übrigen Geistesmächten gegenüber auf eigene Füße gestellt. Sinnliches und Übersinnliches verknüpfend, wie im hellen Sommer des Griechentums, erhob sie sich nun wieder neben den Glaubenslehren und den Wissenschaften als selbständige Geistesmacht, die die Kraft und den Willen hatte, die geistig hungernde und dürstende Menschheit um sich zu sammeln.

Ihr letztes Wort aber hatte die Kunst der Menschheit natürlich auch mit den herrlichsten Schöpfungen ihres 15. und 16. christlichen Jahrhunderts nicht gesprochen. Auch die großartigsten Kunstwerke der Früh- und der Hochrenaissance, die wir kennengelernt haben, sind nur als der künstlerische Ausdruck des geistigen Ringens der weißen Rasse auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwickelung zu verstehen. Schon das nächste Jahrhundert wird uns die Kunst einer neuen Entwickelungsstufe vor Augen führen; und so lange die Menschheit strebend sich bemüht, wird ihr Ringen immer neue künstlerische Ausdrucksformen finden.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text oder in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist. An Abkürzungen wurden verwendet: A. = Anzeiger; Arch. st. A. = Archivio storico dell' Arte; B. = Beiträge; B. A. = Bolletino d'Arte; Burl. M. = Burlington Magazine; Diss. = Dissertation; G. B. A. = Gazette des Beaux Arts; Jb. = Jahrbuch; Jb. b. K. = Jahrbuch für bildende Kunst; Jb. k. S. Wien = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen (Wien); Jb. Pr. K. = Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen (Berlin); K. Chr. = Kunst-Chronik; Kg. Jb. Z. K. = Jahrbuch des kunstgeschichtlichen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege (Wien); M. K. J. F. = Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz; M. Kw. = Monatshefte für Kunstwissenschaft; N. F. = Neue Folge; Rass. A. = Rassegna d'Arte; R. Kw. = Repertorium der Kunstwissenschaft; Z. = Zeitschrift; Z. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst; Z. chr. K. = Zeitschrift für christliche Kunst.

Abraham, E.: Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1912. — Eine verlorene Kreuzigung von Michael Wolgemut; R. Kw. XXXV, S. 159. Berlin 1912. — Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400; R. Kw. XXXVII, S. 51. Berlin 1914.

Achiardi, P. d': Sebastiano del Piombo. Rom 1908.

Adam, W.: Vitruvius Scoticus. Edinburg 1750.

Adelmann, K.: Über Riemenschneider. Eine vorläufige Mitteilung. Würzburg 1898. — Til Riemenschneider. Leipzig 1910.

Albert, P.: Der Meister E S, sein Name, seine Heimat und sein Ende. Straßburg 1911.

Alberti, L. B.: De re aedificatoria (Trattato d'architettura; ed. Angelo Poliziano). Florenz 1485. — Kleine kunsthistorische Schriften, herausg. von H. Janitschek. Wien 1877.

Alcahali, A. Baron de: Dicionario biográfico de artistas Valencianos. Valencia 1897.

Aldenhoven, C.: Geschichte der Kölner Malerschule. Dazu 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text von L. Scheibler. Lübeck 1902.

Aldenkirchen, J.: Die mittelalterliche Kunst in Soest. Bonn 1875.

Amand-Durand: Œuvre de Albert Durer. Text von Georges Duplessis. Paris o. J.

Ambrogio, D. di Sant': La vergine delle Roccie in Affori e nella scuola Leonardesca; Rass. A. I, S. 85. Mailand 1901.

Amico, Ad.: Antonello da Messina. Messina 1904.

Amoretti, C.: Memorie storiche sulla vita etc. di Leonardo da Vinci. Mailand 1804.

Amorini-Bolognini, A.: Vite dei pittori ed artefici Bolognesi. Bologna 1841.

Ancona, Paolo d': La miniatura fiorentina (sec. XI—XVI); Band I u. II. Florenz 1914.

Androuet-Ducerceau, J. I: Livre d'Architecture. Paris 1562. — Les plus excellents bastiments de France. Bd. I, Paris 1576; Bd. II, Paris 1579.

Angeli, D.: Mino da Fiesole. Florenz 1905.

Anissimoff, A.: Studien zur Nowgoroder Ikonenmalerei (russ.) in Sophia. I, Heft 3, S. 9. Moskau 1914.

Ankwicz, H.: Donato Veneziano, R. Kw. XXVIII, S. 127. Berlin 1905.

Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel). Ausgabe von G. Frizzoni. Bologna 1884.

Anthyme St.-Paul und **P. Planat:** Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Bd. VI, S. 373. Paris 1893.

Antoniewicz, J. v. Boloz: Zwölf Studien zur Geschichte der italienischen Renaissance. I. Lorenzo Costas Jugendwerke (polnisch); vgl. Anzeiger der Akad. der Wissenschaften, S. 82. Krakau 1898.

Archives de l'art français; später Nouvelles archives. Paris 1851—96 ff.

Arco, Conte Carlo d': Istoria della vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano. 2. Aufl. Mantua 1842.

Armstrong, Sir W.: Art in Great Britain and Ireland. London 1909. Dasselbe deutsch von E. Hänel. Stuttgart 1909.

Arundel Society: Drawings and publications (Farbendrucke nach Kunstwerken, seit 1856). Descriptive Notice. London 1869.

Atz, K.: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1900.

Aubert, A.: Norsk Kultur og norsk Kunst; utgit ved Carl W. Schnitler. Christiania 1917.

Audray, L., s. Bellier.

Avenarius, F.: Über Tizians „Überredung zur Liebe"; Kunstwart 1893; vgl. XVIII, Sp. 599, München 1905.

Bacci, P.: Documenti Toscani per la Storia dell' arte. Vol. I. Florenz 1910.

Bach, M.: Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule; Z. b. K., N. F. IV, S. 121, V, S. 129 u. 225. Leipzig 1893 und 1894. — Schongauerstudien; R. Kw. XVIII, S. 253. Berlin und Stuttgart 1895. — Neues über Martin Schongauer; ebenda XXII, S. 111. Berlin und Stuttgart 1899.

Bacha, E.: Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Brüssel und Paris 1913.

Back, F.: Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1910. — Ein nichtbeachtetes Werk des Nikolaus Gerhart von Leiden; im Münchner Jb. b. K. VIII, S. 200. München 1913.

Badt, K.: Andrea Solario. Leipzig 1914.

Bailo, L., und **Biscaro, G.:** Della vita e delle opere di Paris Bordone. Treviso 1900.

Baldaß, L. v.: Der angebliche Anteil des Veit Stoß am Innsbrucker Grabmal; R. Kw. XL, S. 247. Berlin 1917.

Baer, L.: Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1903. — Bernhard, Maler von Augsburg und die Bücherornamentik der italienischen Frührenaissance; M. Kw. II, 1909, S. 46. Leipzig 1909. — Der Hausbuchmeister Heinrich Mang und Hans Schnitzer von Armsheim; ebenda V, S. 447. Leipzig 1912.

Barcley, Baron: Giovanni Caroto, in Burl. M. XVIII, S. 41, 176. London 1910/11.

Bartsch, A.: Le Peintre-Graveur. 21 Bde. Wien 1803 bis 1821.

Baruffaldi, G.: Vite de' pittori e scultori Ferraresi. Ferrara, Bd. I, 1844; Bd. II, 1846.

Baes, E.: L'Art primitif français et le style de Flandre et de Bourgogne. Brüssel 1905.

Bassermann-Jordan, E.: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayrischen Hofe. München 1900.

Bastard, A. de: La Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.

Bastelaer, R. van, und Loo, H. de: Peter Breugel l'ancien. Son œuvre et son temps. Brüssel 1905.

Batiffol, L.: Marie de Médicis et les arts; G. B. A. 1905, II, S. 441; 1906, I, S. 221. Paris 1905/06.

Bauch, A.: Wann ist Adam Krafft gestorben?; R. Kw. XIX, S. 28. Berlin und Stuttgart 1896.

Baudicour, P. de: Le peintre graveur français continué. Paris 1859—61.

Baum, J.: Beiträge zur Charakteristik der deutschen Renaissance-Baukunst; Z. b. K., N. F. XX, S. 149. Leipzig 1909. — Ulmer Kunst. Stuttgart und Leipzig 1911. — Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911. — Der Mindelheimer Altar des Bernh. Strigel; Jb. Pr. K. XXXV, S. 9. Berlin 1914. — Friedrich Herlin; M. Kw. VII, 1914, S. 323. Leipzig 1914. — H. Schickhardt, Straßburg 1916. (Heitz Nr. 185.)

Baumeister, E.: Veit Stoß; Nachbildungen seiner Kupferstiche. Berlin 1913.

Baumgarten, F.: Grünewalds Isenheimer Altar; Z. b. K., N. F. XIV, S. 282. Leipzig 1903. — Der Freiburger Hochaltar. Straßburg 1904. — Die neue Grünewald-Monographie; Z. b. K., N. F. XVI, S. 307. Leipzig 1905.

Baur, Charlotte: Die Brixener Malerschule des XV. Jahrhunderts. Bozen 1895.

Bautier, P.: Lancelot Blondeel. Brüssel 1910.

Bayersdorfer, A.: Der Magdalenenaltar des Lucas Moser; Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, V. München 1899.

Bayersdorfer, W.: Zu Rudolf Wustmanns Aufsatz: „Zwei neue Dürer"; Z. b. K., N. F. XXI, S. 142. Leipzig 1910.

Becker, F., s. Thieme.

Beckett, F.: Altartavler i Danmark fra de senere Middelalder. Kopenhagen 1895. — Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark. Kopenhagen 1897. — Malerkunst fra Reformationen til Kristian IV., i Kunstens Historie i Danmark, redigeret af Karl Madsen; in „Kunst", II, S. 31. Kopenhagen 1900. — I danske Herreborge fra det 16de Aarhundrede. Kopenhagen 1904.

Been, Ch. A.: Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier (mit Einleitungen von E. Hannover), I. II. Kopenhagen 1902—03.

Beets, N.: Lucas van Leyden. Brüssel 1913. — Zu Albrecht Dürer; Z. b. K., N. F. XXIV, S. 89. Leipzig 1913.

Behnke, W.: Albert von Soest. Straßburg 1901.

Beissel, St.: Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance; Z. chr. K. XVI, S. 353. Düsseldorf 1903.

Bellier de la Chavignerie, E., und Auvray, L.: Dictionnaire général des artistes de l'école française. 2 Bde. mit Suppl. Paris 1882—85.

Beltrami, L.: Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio. Mailand 1891. — Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro. Mailand 1903. — La cappella di Sant' Eustorgio in Milano; Arch. st. A. V, S. 267. Rom 1892. — La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano; ebenda VI, S. 229. Rom 1893. — Ambrogio Fossano. Mailand 1895. — Storia documentata della Certosa di Pavia. Mailand 1896 ff. — La chartreuse de Pavie. Mailand 1900. — Bramante a Milano; Rass. A. I, S. 33. Mailand 1901. — Miniature Sforzesche etc.; Castiglione d'Olona; la Sala delle Asse nel Castello di Milano; la Sala dei Maestri d'arme, dipinta del Bramante; ebenda I, S. 28, 181; III, S. 65, 97. Mailand 1901, 1903. — Pasio Gaggini da Bissone; ebenda VI, S. 16. Mailand 1904.

Benkard, E.: Die venezianische Frühzeit des Seb. del Piombo (Diss.). Frankfurt a. M. 1907.

Benoît, C.: Le triptyque d'Oultremont et Jean Mostaert; G. B. A. 1899, I, S. 265 u. 369. Paris 1899. — La peinture française à la fin du XVe siècle; ebenda 1901, II, S. 90, 318, 360; 1902, I, S. 65, 239. Paris 1901—02.

Berenson, B.: The Central Italian Painters of the Renaissance. New York u. London 1897. — The Venetian Painters of the Ren. 3. Aufl. New York u. London 1897. — The Florentine Painters of the Ren. New York u. London 1896; deutsch 1898. — Lorenzo Lotto. 2. Aufl. London 1901. — Comments on Correggio; in „Study and criticism of Italian Art". London 1901. — The study and criticism of Italian Art. London 1901; Second Series (hierin z. B. „The Caen Sposalizio" und „Certain unrecognized Paintings by Masolino"). London 1902. — The Drawings of Florentine Painters; I Text, II Katalog. London 1903. — North Italian Painters of the Renaissance. New York u. London 1907.

Benreson, M. L.: Le nouveau Tableau de Bellini au Louvre; G. B. A. 1912, I, S. 371. Paris 1912.

Berger, E.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, I 1893; II 1901.

Berger, G.: L'école française de peinture. Paris 1879.

Bermudez, J. A. C.: Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. T. I—VI. Madrid 1800.

Bernard, Ch.: Pierre Breughel l'ancien. Brüssel 1908.

Bernath, M. H.: s. Woltmann und Woermann; s. Hadeln, D. v.

Bernich, E.: L'arte in Puglia nel medioevo e nel rinascimento. I. Bari 1895. — Gli architetti della Cancelleria in Roma; Rass. A. II, S. 69. Mailand 1902.

Bertaux, E.: L'arca e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo; Archivio Storico per le provincie Napoletane 1900, S. 37. Neapel 1900. — Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'Art franco-flamand en Navarre; G. B. A. 1908 II, S. 89. Paris 1908. — La peinture et la sculpture Espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des rois catholiques; in A. Michel, Histoire de l'Art III, 2, S. 743. Paris 1908. — Das katalanische Sankt-Georg-Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet; Jb. Pr. K. XXX, S. 187. Berlin 1909. — La renaissance en Espagne et en Portugal; in A. Michel, Histoire de l'Art IV, 2, S. 817. Paris 1911.

Bertolotti, A.: Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei sec. XVI e XVII. Florenz 1880.

Berty, L.: Les grands architectes français de la renaissance. Paris 1860. — La renaissance monumentale en France. Paris 1884.

Beth, J.: Die Flügel des Landauer Altars; R. Kw. XXVIII, S. 457. Berlin 1903. — Wolgemuts Gehilfen in Feuchtwangen und Hersbruck; M. Kw. I, S. 1103. Leipzig 1908. — Der junge Cranach; M. Kw. IV, S. 24. Leipzig 1911. — Hans Dürer; in Thiemes Künstlerlexikon X, S. 71. Leipzig 1914. — Desgl.: Jb. Pr. K. XXXI, S. 79. Berlin 1916.

Bezold, G. von: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark; in Durms Handbuch der Architektur, Teil II, Bd. VII. Stuttgart 1900. — Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Leipzig 1908. — S. auch Dehio.

Biadego, G.: Pisanus Pictor; in Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Art LXVII, II, S. 837. Venedig 1907/08.

Biancale, M.: Le porte di Bronzo di Castelnuovo á Napoli; in L'Arte X, S. 423. Rom 1907.

Biehl, W.: Kunstgeschichtliche Streifzüge durch Sardinien; Z. b. K., N. F. XXIV, 1913, S. 17 u. 26. Leipzig 1913.—

Die Galerie der Domkuppel in Florenz; in K. Chr., N. F. XXV, S. 505; Leipzig 1914. — Eine Marmorstatue des Luca della Robbia; M. Kw. VIII, S. 147. Leipzig 1915. — Der Meister von Castel Sardo; in M. K. J. F., II, S. 118. Leipzig 1916.

Biernatzki, J.: Sammlung urkundlicher Nachrichten zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes in Hamburg (Manuskript im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe).

Biscaro, G.: Pietro Lombardi e la cattedrale di Treviso; Arch. st. A. III, S. 142. Rom 1897. — Le tombe di Ubertino e Jacopo Carrara negli Eremitani di Padova; in L'Arte II, S. 68. Rom 1899. — Lorenzo Lotto a Treviso; ebenda I, S. 138. Rom 1899. — Opere giovanili di L. Lotto; ebenda IV, S. 152. Rom 1901.

Blomfield, R.: A history of Renaissance Architecture in England. I/II. London 1897. — A short hist. of Ren. Arch. in E. (1500—1800). London 1904.

Bock, F.: Memling-Studien. Düsseldorf 1900. — Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904. — Matthias Grünewald. München 1909.

Bode, W.: Donatello in Padua. Paris 1883. — Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in dem Kgl. Museum zu Berlin. Berlin 1883. — Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887. — Ein Altar usw. von Hans Daucher; Jb. Pr. K. VIII, S. 2. Berlin 1887. — Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. — Desiderio da Settignano und Francesco Laurana; Jb. Pr. K. IX, S. 209; X, S. 28. Berlin 1888 u. 1889. — Albert Ouwater; ebenda XI, S. 35. Berlin 1890. — Lo scultore B. Bellano da Padova; Arch. st. A. IV, S. 397. Rom 1891. — Die bemalte Tonbüste eines Kindes im Buckingham Palace und K. Meit.; Jb. Pr. K. XXII, S. 12. Berlin 1901. — Die italienische Plastik. 3. Aufl. Berlin 1902. — Florentiner Bildhauer der Renaissance (Sammlung der hervorragendsten Aufsätze Bodes aus den Jb. Pr. K., die hier nicht einzeln aufgeführt werden). Berlin 1902. — Zu Hugo van der Goes; Jb. Pr. K. XXIV, S. 90. Berlin 1903. — Leonardo als Bildhauer; ebenda XXV, S. 125. Berlin 1904. — Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin o. J. (Vorwort 1906). — Ein Blick in Donatellos Werkstatt; M. Kw. I, S. 3. Leipzig 1908. — Zierbronzen der Renaissance; in „Kunst und Künstler" VI, S. 207. Berlin 1908. — Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana. Berlin 1913. — Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento; Jb. Pr. K. XXXV, 1914, S. 71. Berlin 1914. — Die Werke der Familie della Robbia (Bards Bücher der Kunst, Bd. II). Berlin 1914. — Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin; Jb. Pr. K. XXXVI, S. 189. Berlin 1915. — Luca della Robbia und sein neuester Biograph; in M. K. J. F. II, S. 71. Leipzig 1916. — Denkmäler der Renaissanceskulptur Toscanas. München o. J.

Bode, W., und Scheibler, L.: Verzeichnis der Gemälde Jan Scorels; Jb. Pr. K. II, S. 211. Berlin 1881. — Bernhard Strigel; ebenda II, S. 54. Berlin 1881.

Bode, W., und Tschudi, H. v.: Die Anbetung der Könige von Vittore Pisano; Jb. Pr. K. VI, S. 10. Berlin 1885.

Bodenhausen, E. v.: Gerard David und seine Schule. München 1905.

Boehn, M. v.: Giorgione und Palma Vecchio. Bielefeld u. Leipzig 1908.

Boileau, E.: Le livre des métiers, herausgegeben von Lespinasse und Bonnardot. Paris 1879.

Boll, Fr.: Jacques Coenes Gebetbuch in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek; Z. für Bücherfreunde VI, Heft 2. Bielefeld u. Leipzig 1902.

Bombe, W.: Benedetto Bonfigli (Dissertation). Berlin 1904. — Geschichte der Peruginer Malerei; in Italienische Forschungen, Bd. V. Berlin 1912. — Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei; R. Kw. XXXIII, S. 1 u. 107. Berlin 1910. — Florentinische Zunft- und Amtshäuser; Z. b. K., N. F. XXI, 1910, S. 93. Leipzig 1910. — Florentiner Kunstwerkstätten der Renaissance; im Cicerone III, 1911, S. 172. Leipzig 1911. — Raffaels Peruginer Jahre; M. Kw. IV, S. 296. Leipzig 1911. — Der Palazzo Davizzo-Davanzati in Florenz und seine Fresken; Z. b. K., N. F. XXII, S. 253. Leipzig 1911. — Perugia (Berühmte Kunststätten 64). Leipzig 1914. — Francesco Laurana, in Arte e Storia 5—6. 1917.

Bordonaro, L. T.: La Leda di Michelangelo; B. A. III, S. 307. Rom 1909.

Börger, H.: Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Leipzig 1907.

Born, H. L.: Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik des XVI. Jahrhunderts; in B. zur westfälischen Kunstgeschichte, H. 6. Münster 1914.

Borrmann, R., und Graul, R.: Die Baukunst (Sammlung von Monographien). Berlin und Stuttgart o. J.

Boschère, J. de: Handzeichnungen alter Meister der vlämischen Schule, XIV. bis XVI. Jahrhundert. Haarlem 1906. — La sculpture Anversoise aux XV. et XVI. siècles. Brüssel 1909.

Boschini, M.: La carta del Navegar pitoresco. Venedig 1660.

Bossert, H. Th.: Neue Hausbuchmeister-Literatur; K. Chr. XXII, S. 161. Leipzig 1910. — Ein Frühwerk des Hausbuchmeisters; Z. b. K., N. F. XXII, 1911, S. 233. Leipzig 1811. — Die Heimat von Hans und Konrad Witz; R. Kw. XXXVI, 1913, S. 305. Berlin 1913. — S. auch Leonhardt, K. F.

Bossert, H. Th., und Storck, W.: Das mittelalterliche Hausbuch. Nach dem Original im Besitze von Waldburg-Wolfegg. Leipzig 1912.

Bossi, G.: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Mailand 1810.

Botteon, B., und Aliprandi, A.: Giambattista Cima. Conegliano 1893.

Bouchaud, P. de: Les successeurs de Donatello. Paris 1904.

Bouchot, H.: Les portraits au crayon du XVI. et XVII. siècle, conservés à la Bibliothèque Nationale. Paris 1884. — Le portrait peint en France au XVI. siècle; G. B. A. 1887, II, S. 108, 218, 468. Paris 1887. — Jacques Fouquet; G. B. A. 1890, II, S. 273, 416. Paris 1890. — Les Clouet et Corneille de Lyon. Paris 1892. — Le portrait miniature en France; G. B. A. 1892, II, S. 115, 400; 1893, II, S. 392 usw. bis 1895, II, S. 139. Paris 1892—95. — Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris 1902. — Les 200 incunables xylographiques du départements des Estampes, Paris 1903. — Über einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Douai; Z. b. K., N. F. XV, S. 58. Leipzig 1904. — L'Exposition des primitifs Français. Paris 1904.

Bourdery, L., und Lachenaud, E.: Léonard Limosin, peintre de portraits. Paris 1897.

Branden, F. J. van den: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883 (seit 1877).

Brandi, K.: Das Werden der Renaissance (Rede). Göttingen 1910.

Brandt, H.: Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Straßburg 1912. — Eine Bilderhandschrift aus dem Kreise des Konrad Witz; M. Kw. VI, 1913, S. 18. Leipzig 1913.

Braun, E. W.: Neues über Peter Flötner; R. Kw. XXXVI, 1913, S. 136. Berlin 1913. — Die Handzeichnungen des jungen Peter Vischer; M. Kw. VIII, S. 552. Leipzig 1915.

Braune, H.: Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert; im Münchener Jb. b. K. II, S. 12. München 1907. — Zur Datierung von Dürers Paumgärtner-Altar; R. Kw. XXXII, S. 258. Berlin 1909. — Ein Bild von M. Grünewald; ebenda XXXII, S. 501.

Berlin 1909. — Verkannte Alttiroler Tafelmalereien; M. Kw. VIII, 1915, S. 249. Leipzig 1915.

Bredius, A.: Das Hauptwerk von Simon Marmion; K. Chr. XVIII, Sp. 305 u. 408. Leipzig 1907.

Bredt, E. W.: Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Straßburg 1900.

Brinckmann, A.: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Straßburg 1907.

Brinckmann, A. E.: Barockskulptur. Hierin Heft 1, 2 und 3: Michelangelo als Bildhauer. Berlin-Neubabelsberg 1918.

Brockhaus, H.: Leonardo da Bisaccio; in der Festgabe für Springer. Leipzig 1885. — Michelangelo und die Medici-Kapelle. Leipzig 1909.

Brockwell, M. W., s. Weale.

Broussolle, J. C.: La jeunesse du Pérugin. Paris 1901.

Bruck, R.: Traktat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei; R. Kw. XXV, S. 240. Berlin und Stuttgart 1902. — Die elsässische Glasmalerei. Straßburg i. E. 1902. — Elsässische Holzplastik in „Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen" II, S. 179. Straßburg 1901—02. — Der Illuminist Jakob Elsner; Jb. Pr. K. XXIV, S. 302. Berlin 1903. — Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903. — Die Malerei in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906.

Bruhns, L.: Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540. Leipzig 1912.

Brun, C.: Bern. Luini; Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft. Zürich 1880. — Die Orientreise Leonardos; in der Festgabe für Gerold Meyer, S. 305. Zürich 1913. — Die Quellen zur Biographie Leonardos usw.; in der Festgabe für Hugo Blümner, S. 375. Zürich 1914.

Brunn, H.: Über Rafaels Sixtinische Madonna in der Deutschen Rundschau XII, S. 33. Berlin 1886.

Bruns, Fr.: Die St. Jürgen-Gruppe des Lübecker Museums und ihr Meister; Z. des Vereins für Lübecker Geschichte und Altertumskunde XV, S. 213. Lübeck 1913.

Buchheit: Ausstellung altmünchener Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts. München 1909.

Buchner, O.: Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Straßburg 1902. — Aus Peter Vischers Werkstatt; R. Kw. XXVII, S. 142. Berlin u. Stuttgart 1904.

Buff, A.: Augsburger Fassadenmalerei; Z. b. K. XXI, S. 58, 104; XXII, S. 173, 275. Leipzig 1886 u. 1887. — Augsburg in der Renaissancezeit. Bamberg 1893.

Burckhardt, D.: Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888. — Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München 1892. — Hans oder Sigmund Holbein?; Jb. Pr. K. XIII, S. 137. Berlin 1892. — Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel; ebenda XIV, S. 158. Berlin 1893. — Basels Malerei im XV. Jahrhundert; in der Festschrift zum 400. Bundes-Jahrestage. Basel 1901. — Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein; Sonderabdr. aus dem Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1906, Nr. 4. Basel 1906. — Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei; Jb. Pr. K. XXVII, S. 179. Berlin 1906. — Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baseler Zeit; in Baseler Ztschr. f. Gesch. u. Altertum IV, S. 18. Basel 1906.

Burckhardt, J.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler). Basel 1898. — Der Cicerone. 1. Aufl. Leipzig 1855; 10. Aufl. (von W. Bode u. a.) Leipzig 1910. — Die Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. von L. Geiger. Leipzig 1901. — Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl., bearbeitet von H. Holtzinger. Stuttgart 1904.

Burckhardt, R.: Cima da Conegliano (Diss.). Berlin 1904. — Cima da Conegliano. Leipzig 1905.

Burger, F.: Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1905. — Isaia da Pisas plastische Werke in Rom; Jb. Pr. K. XXVII, S. 228. Berlin 1906. — Neuaufgefundene Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II.; ebenda XXVII, S. 129. Berlin 1906. — Francesco Laurana. Straßburg 1907. — Francesco Laurana, eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Straßburg 1907. — Studien zu Michelangelo. Straßburg 1907. — Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. und sein Meister; Jb. Pr. K. XXVIII, S. 95. Berlin 1907. — Donatello und die Antike; R. Kw. XXX, S. 1. Berlin 1907. — Die Meisterwerke der Plastik Bayerns. Band I: Der Meister der Skulpturen des Blutenburger Altars. München 1914. — Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance; in Fr. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg o. J.

Burkhart, G. A.: Herlinforschungen; in Haacks Beiträgen zur fränkischen Kunstgeschichte II. Erlangen 1912.

Caffi, M.: Artisti Lombardi del Secolo XV; im Archivio Storico Lombardo V, S. 669. Mailand 1878.

Calvi, L.: Notizie sulle vite e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivono in Milano. I. Mailand 1859.

Carotti, G.: Boltraffio; in Le galerie Nazionali Italiane IV, S. 289. Rom 1899. — Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Mailand 1905.

Carstanjen, F.: Entwickelungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Sonderabdruck. Altenburg 1896

Caumont, A. de: Statistique monumentale de Calvados. Bd. I—V. Paris 1847—67. — Abécédaire archéologique. 5. Aufl. Caen 1870.

Cavalcaselle, G. B., s. Crowe.

Cavalucci, C. J.: Vita ed opere del Donatello. Mailand 1886.

Cavalucci, C. J., und Molinier, E.: Les della Robbia. Paris 1884.

Caveda, J.: Geschichte der Baukunst in Spanien. Deutsch von P. Heyse, herausgegeben von Franz Kugler. Stuttgart 1858.

Cervetto, L. A.: I Gaggini di Bissone. Mailand 1903.

Champeau, A. de: L'ancienne école de Peinture de la Bourgogne; G. B. A. 1898, I, S. 36, 129. Paris 1898.

Charvet, L.: Sébastien Serlio. Lyon 1869. — Jean Perréal. Paris 1874.

Chavignerie, de la, s. Bellier.

Chevignard, s. Lechevalier.

Chledowski, C. v.: Siena. Berlin 1905. — Rom. Bd. I: Die Menschen der Renaissance. München 1912.

Chmelarz, E.: Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I.; Jb. K. S. Wien III, S. 88. Wien 1885. — Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians; ebenda IV. Wien 1886. — König René der Gute und die Handschrift seines Romans Cœur d'Amours épris; Jb. K. S. Wien XI, S. 116. Wien 1890.

Choisy, A.: Histoire de l'architecture II. Paris 1899.

Ciaccio, Lisettoz: Scoltura romana del Rinascimento; in L'Arte IX, S. 165, 345, 433. Rom 1906. — Francesco Laurana in Francia; in L'Arte XI, S. 409. Rom 1908.

Ciartoso, Maria: Note su Antoniazzo Romano; in L'Arte XIV, S. 42. Rom 1911.

Claudin, A.: Histoire de l'Imprimerie en France. Paris 1901.

Clausse, G.: Les San Gallo. 3 Bde. Paris 1900—1902.

Clavière, de, s. Maulde de C.

Clemen, P.: Zu Barth. Bruyn; R. Kw. XV, S. 245. Berlin und Stuttgart 1892. — Studien zur Geschichte der französischen Plastik; Z. chr. K. V, S. 225, 265, 333. Düsseldorf 1892. — Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Leipzig 1903. — Mittelrheinische Kunst (Besprechung von Backs Werk); M. Kw. V, S. 327. Leipzig 1917.

Cloquet, L.: Les Artistes Wallons. Brüssel u. Paris 1913.

Coeck, P. van Aelst: Die inventie der Colomnen met haren coronementen uit Vitruvio, etc. Antwerpen 1539. Flämische Ausgabe des Serlio, drittes Buch 1546,

viertes 1549, die übrigen nach seinem Tode. Französisch seit 1545.
Cohen, W.: Studien zu Quentin Metsys. Bonn 1904.
Colasanti, A.: Gentile da Fabriano. Bergamo 1909.
Colombo, G.: Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari. Turin 1881. — Documenti e notizie intorno gli artisti Vercellesi. Vercelli 1883.
Colvin, S.: Zeichnungen Martin Schongauers im British Museum; Jb. Pr. K. VI, S. 69. Berlin 1885. — Early Engraving and Engravers in England. London 1905.
Condivi, A.: Vita di Michel Angelo Buonarroti. Rom 1853. Übersetzt von R. Valdek in den Quellenschriften VI. Wien 1874; zuletzt von H. Pemsel. München 1898.
Conti, A.: Giorgione. Florenz 1894.
Conway, W.: The woodcutters of the Netherlands in the XV. century. Cambridge 1884. — Literary remains of Albrecht Dürer. Cambridge 1889.
Cook, F. H.: Le carton de Leonard de Vinci à la Royal Academy; G. B. A. 1897, II, S. 371. Paris 1897. — Did Titian live to be ninety-nine years old? Abdruck aus dem Nineteenth Century. London, Januar 1902. — Giorgione. 7. Aufl. London 1904.
Cook, H.: La „Madone Bénoit" et les œuvres de jeunesse de Léonard da Vinci; G. B. A. 1914, I, S. 379. Paris 1914.
Cornelius, C.: Jacopo della Quercia. Halle a. S. 1896.
Corte-Cailler, La: Antonello da Messina (aus dem Archivio storico Messinese, IV). Messina 1903.
Courajod, L.: Léonard da Vinci et la Statue équestre de Fr. Sforza. Paris 1879. — Jacques Morel; in der Gazette Archéologique 1885, S. 236. Paris 1885. — Les véritables origines de la Renaissance; G. B. A. 1889, I, S. 21. Paris 1889. — La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance; G. B. A. 1889, II, S. 460; 1890, I, S. 74, 615. Paris 1889, 1890.
Courajod, L., und Marcou, P.: Musée de sculpture comparée, Palais du Trocadéro, Catalogue raisonné. Paris 1892.
Court, W. del, und Six, Dr. J.: De Amsterdamsche Schutterstuckken; in Oud Holland XXI, S. 65. Amsterdam 1903.
Cousin, J.: Livre de Perspective (de Jehan Cousin, senonois, maistre peinctre a Paris). Paris 1560.
Cramer, J.: Metallene Grabplatten in Sachsen usw. (Diss.). Halle 1912.
Cremer, F. G.: Beitrag zur Geschichte der Maltechniken. Düsseldorf 1891.
Creutz, M.: Masaccio (Dissertation). Berlin 1901.
Cristofani, G.: Matteo di Pietro da Gualda; in L'Arte XVI, S. 50. Rom 1913.
Crowe, J. A., und Cavalcaselle, G. B.: Geschichte der italienischen Malerei; deutsch von Max Jordan. Bd. I—VI. Leipzig 1869—76. — The early flemish painters. 2. Aufl., London 1872. Deutsche Ausgabe als „Geschichte der altniederländischen Malerei" von Anton Springer. Leipzig 1875. — Tizian. Deutsche Ausg. von Max Jordan. Leipzig 1877. — Raphael. His Life and Works. I. London 1883. II. London 1885.
Crutwell, M.: Luca Signorelli. London 1899. — Luca and Andrea della Robbia etc. London und New York 1902. — Antonio Pollajuolo. London 1907. — Andrea Mantegna. London 1908.
Csontasi, J.: Bildnisse des Königs Matthias Corvinus usw. in den Corvin-Codices (aus der „Ungarischen Revue"). Budapest 1890.
Cunz, G.: Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert I. Frankfurt a. M. 1910.
Dahl, J. C. C.: Michael Pacher; R. Kw. VIII, S. 24 und 271. Berlin und Stuttgart 1885.
Dalbon, Ch.: Les origines de la peinture à l'huile. Paris 1904.
Darcel, A., s. Rouyer.
Daun, B.: Adam Krafft. Berlin 1897. — Wann sind Kraffts Stationen entstanden?; R. Kw. XIII, S. 219. Berlin und Stuttgart 1900. — Peter Vischer und Adam Krafft. Bielefeld und Leipzig 1905. — Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen. Leipzig 1906, Neuauflage 1916. — Die Glogauer Steinfiguren des Veit Stoß; M. Kw. VII, S. 104. Leipzig 1914.
David, H.: Ein Kupferstich der Baldinischule, als Beitrag zu den Beziehungen zwischen Dürer und Leonardo; Z. b. K. XXII, 1911, S. 92. Leipzig 1911.
Davidsohn, R.: Das Ehepaar Doni und seine von Rafael gemalten Porträts; R. Kw. XXIII, S. 211. Berlin und Stuttgart 1900.
Davies, G. S.: Ghirlandajo. London 1909.
Dehaisne, le chanoine (Mgr.): L'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. Lille 1886.
Dehaisnes, Mgr. C.: La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe. Lille 1890. — Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion. Lille und Valenciennes 1892.
Dehio, G.: Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik; K. Chr., N. F. XI, S. 273 und 305. Leipzig 1900. — Konrad Witz; Z. b. K. XIII, S. 229. Leipzig 1902. — Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts; R. Kw. XXXIII, S. 55. Berlin 1910. — Kunsthistorische Aufsätze. München und Berlin 1914. — Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des XV. Jahrhunderts; M. Kw. V, 1912, S. 61; Leipz. 1912. — Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: I. Mitteldeutschland; II. Nordostdeutschland; III. Süddeutschland. Berlin 1905, 1906, 1908; IV. Südwestdeutschland, 1911; V. Nordwestdeutschland, 1912; I. Mitteldeutschland, 2. Aufl., Berlin 1914.
Dehio, G., und Bezold, G. v.: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I—III. Stuttgart 1892—1901. — Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin, seit 1906.
Dell, R.: A Tudor manor house etc. (Sutton Place by Guildford); Burl. M. VII, S. 289. London 1905.
Delorme, Ph.: Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais. Paris 1561. — Le premier tome de l'architecture. Paris 1567.
Demmler, G.: Adolf Dauher, Hans Dauher; in Thiemes Künstlerlexikon VIII, S. 427. 428. Leipzig 1913. — Der Meister des Breisacher Hochaltars; Jb. Pr. K. XXXV, 1914, S. 103. Berlin 1914.
Deneke, G.: Magdeburger Renaissance-Bildhauer; M. Kw. VI, 1913, S. 99, 145 und 205. Leipzig 1913.
Deri, M.: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1906.
Derix, H.: Glasmalereien des XV. Jahrhunderts im Dom zu Xanten; Z. chr. K. XIII, S. 173. Düsseldorf 1900.
Dernjac, J.: Thomar und Batalha; Z. b. K., N. F. VI, S. 98. Leipzig 1895.
Destrée, J.: Les heures de Notre-Dame dites de Hennessy. Brüssel 1896.
Destrée, O. G.: The renaissance of sculpture in Belgium (aus dem Französischen). London 1895.
Dettloff, F.: Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Posen 1915.
Deville, A.: Comptes et dépenses de la construction du château Gaillon etc. Paris 1850—51.
Diehl, Ch.: Botticelli. Paris 1906.
Dieulafoy, M.: La statuaire polychrome en Espagne. Paris 1908.
Diez, C.: Beiträge zur Geschichte der Raffaelwerkstätte; Jb. Pr. K. XXXI, S. 30. Berlin 1910.
Dimier, L.: Le Primatice. Paris 1900. — Sur le véritable architecte de l'Hôtel de Ville de Paris. Paris 1909. — Les primitifs français; in Les grands artistes. Paris 1912. — François Clouet, Jean Clouet; in Thiemes Künstlerlexikon VII, S. 117 und 119. Leipzig 1912.
Doebner, R.: Hans Brüggemanns Geburtsort; R. Kw. XXIV, S. 124. Berlin und Stuttgart 1901.

Dodgson, C.: Das Original des frühsten Holzschnittes Holbeins; Jb. Pr. K. XIX, S. 160. Berlin 1898. — Beiträge zur Kenntnis des Holzschnittwerkes Jörg Brens; Jb. Pr. K. XXI, S. 192. Berlin 1900; XXIV, S. 335. Berlin 1902. — Catalogue of early German woodcuts in the British Museum, I. London 1903. — The invention of wood-engraving. A french claim considered; Burl. M. III, S. 205. London 1903. — Catalogue of Early german and flemish woodcuts in the British Museum, I. London 1904. — Eine unbeschriebene Illustration Hans Burgkmairs in den Mittlgn. der Gesellsch. f. vervielfält. Kunst. Jahrg. 1907, S. 57. Wien 1907. — Die Biblia Pauperum und nicht Konrad Witz; R. Kw. XXX, S. 169. Berl. 1907. — Die Holzschnitte des Basler Meisters D S; Jb. Pr. K. XXVIII, S. 21. Berlin 1907.

Doehlemann, K.: Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst; R. Kw. XXXIV, S. 392 u. 500. Berlin 1911. — Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck; ebenda XXXV, S. 262. Berlin 1912.

Döhmann, K.: Bunickman und Brabender, genannt Beldensnider. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der münsterischen Bildhauer im XV. Jahrhundert, in der Zeitschrift „Westfalen", VII, S. 33. Münster in W. 1915.

Dohme, R.: Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.

Dollmayr, H.: Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro; Z. b. K., N. F. I, S. 292. Leipzig 1890. — Rafaels Werkstätte; Jb. K. S. Wien XVI, S. 231. Wien 1895. — Hieronymus Bosch; ebenda XIX, S. 284. Wien 1898.

Domanig, K.: Peter Flötner als Plastiker und Medailleur; Jb. K. S. Wien XVI, S. 1. Wien 1895. — Die deutsche Medaille. Wien 1907.

Dominici, B. de: Vite de' pittori etc. Napoletani. I—III Neapel 1742—43; I—IV Neapel 1840—46.

Donadini, E. A., und Aarland, G.: Die Grabdenkmäler des Domes zu Meißen. Leipzig 1898.

Donner von Richter, O.: Jerg Ratgeb. Frankfurt a. M. 1892.

Doren, A.: Zum Bau der Florentiner Domkuppel; R. Kw. XXI, S. 249; XXII, S. 220. Berlin und Stuttgart 1898 und 1899.

Dörnhöffer, F.: Ein Cyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I.; Jb. k. S. Wien VIII, S. 1. Wien 1897. — Über Burgkmair und Dürer; Beiträge zur Kunstgeschichte Fr. Wickhoff gewidmet, S. 111. Wien 1903. — Cranachs Kreuzigung im Schottenstift; Kg. Jb. Z. K. II, S. 177. Wien 1904. — Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei; R. Kw. XXIX, S. 441. Berlin 1906. — Dürers Fechtbuch; Jb. k. S. Wien XXVII, S. 1. Wien 1907.

Ducerceau, s. Androuet.

Dülberg, F.: Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden; in Oud Holland XVII, S. 65. Amsterdam 1899. — Die Leidener Malerschule. Diss. Berlin 1899. — Frühholländer: I. Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtszoon und des Lucas van Leyden im Leidener Museum. Haarlem 1903. II. Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem 1904. III. Frühholländer in Italien. Haarlem 1906. — Lucas van Leyden. Handzeichnungen, Stiche und Gemälde. Haarlem 1909.

Dumesnil, s. Robert.

Duplessis, G.: Histoire de la Gravure. Paris 1880. — S. auch Amand-Durand.

Durand-Gréville, E.: Hubert van Eyck, son œuvre et son influence; in Les anciens Arts de Flandres, I. Brügge 1905. — Hubert et Jan van Eyck. Brüssel 1910.

Durm, J.: Die Baukunst der Renaissance in Italien; im „Handbuch der Architektur" II, Bd. V. Stuttgart 1903.

Durrieu, P., Comte: A. Bening et les peintres du Bréviaire Grimani; G. B. A. 1891, I, S. 353. Paris 1891. — Heures de Turin. Reproduction en phototypie, herausgegeben von den Sociétés de l'histoire de France et de l'école de Chartres. Paris 1902. — Les débuts des van Eyck; G. B. A. 1903, I, S. 5, 107. Paris 1903. — Les très riches Heures de Jean de France, Duc de Berry. Paris 1904. — Les belles Heures de Jean de France, Duc de Berry; G. B. A. 1906, I, S. 265. Paris 1906. — Le portrait du Grand-Bâtard de Bourgogne; ebenda 1906, I, S. 215. Paris 1906. — Les antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet. Paris 1907. — A. Bening usw. in Thieme und Beckers Allgemeinem Künstlerlexikon III, S. 326—327. Leipzig 1909. — La peinture en France de 1422 à 1589; in A. Michels Histoire de l'Art, IV, 2. Paris 1911.

Dvořák, M.: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck; Jb. K. S. (Wien) XXIV, Heft 5 (S. 161), Wien und Leipzig 1904. — Österreichische Kunsttopographie; redigiert von Max Dvořák, Bd. I und Bd. II bearbeitet von Hans Tietze. Wien 1907 und 1908. — Italienische Kunstwerke in Dalmatien; Kg. Jb. Z. K. V, S. 1. Wien 1911.

Eastlake, Ch. L.: Materials for a history of oil-painting. London 1847.

Edwards, E.: Anecdotes of painters who have resided or been born in England. London 1808.

Ehrenberg, H.: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Berlin u. Leipzig 1899. — Die Renaissancedenkmäler in Jever; R. Kw. XXII, S. 195. Berlin u. Stuttgart 1899. — Neues vom Meister Francke; M. Kw. X, S. 26. Leipzig 1917.

Eibner, A.: Zur Frage der van Eyck-Technik; R. Kw. XXIX, S. 425; Berlin 1906.

Eisenmann, O.: Lucas Cranach; in Dohmes „Kunst und Künstler" I, XIII. Leipzig 1877. — Hans Baldung; in J. Meyers Künstlerlexikon II, S. 617. Leipzig 1878. — Über Hemmessen und die Braunschweiger Monogrammisten (Besprechung von Bodes „Studien z. Gesch. d. holl. Malerei"); R. Kw. VII, S. 209. Berlin, Stuttgart und Wien 1884.

Eisenmann, O., und Huysmans, J. K.: M. Grünewald; im Pan II, S. 94. Berlin 1895.

Eliasberg, A.: Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums. München 1915.

Eméric-David, T. B.: Histoire de la sculpture française, herausg. von Paul Lacroix. Paris 1872.

Enlart, C.: L'Art gothique et la Renaissance en Chypre I, II. Paris 1899. — Le style flamboyant; in A. Michels Histoire de l'Art III, 1. Paris 1907.

Ephrussi, Ch.: Albert Durer et ses desseins. Paris 1882. — Paul Baudry, sa vie et son œuvre. Paris 1887.

Erbach, Graf A. von: La miniatura Bolognese nel Trecento; in L'Arte XIV, S. 1 u. 107. Rom 1911.

Erman, A.: Deutsche Medailleure des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1884.

Ermers, M.: Beiträge zur Entwickelungsgeschichte des Architekten Raffael; Z. für Geschichte der Architektur II, S. 131. Heidelberg 1908—09. — Die Architekturen Rafaels in seinen Fresken usw. Straßburg 1909.

Ernst, R.: Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrhunderts. Prag 1913.

Errera, P.: L'accademia di Leonardo da Vinci; R. A. I, S. 81. Mailand 1901.

Escher, K.: Wand- und Deckengemälde in der Schweiz vom 11. bis zum 16. Jahrhundert. Straßburg 1906. — Zu Leonardos Abendmahl; M. Kw. VI, S. 137. Leipzig 1913.

Escherich, Mela: Botticellis Primavera; R. Kw. XXXI, S. 1. Berlin 1908. — Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst; ebenda XXXI, S. 522. Berlin 1908. — Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz; Jb. Pr. K. XXXV, 1914, S. 245. Berlin 1914. — Konrad Witz. Straßburg 1916.

Essenwein, A.: Mittelalterliches Hausbuch. Frankfurt a. M. 1887.

Ettinger, P.: Über die Abstammung des Veit Stoß; M. Kw. V, S. 323. Leipzig 1912.

Even, E. van: L'ancienne école de peinture de Louvain. Brüssel und Löwen 1870. — Louvain dans le passé et dans le présent. Löwen 1895.

Ewerbeck, F.: Die Renaissance in Belgien und Holland, unter Mitwirkung von A. Neumeister, H. Leew und E. Mouris. Leipzig 1891.

Eyriès, G., und Perret, P.: Les châteaux historiques de la France. Paris 1882.

Fabriczy, C. v.: Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892. — Il codice dell' anonimo Gaddiano. Florenz 1893. — Domenico Rosselli; Jb. P. K. XIX, S. 35. Berlin 1898. — Der Triumphbogen Alfons' I. am Castel nuovo zu Neapel; ebenda XX, S. 3; XXIII, S. 3. Berlin 1899 und 1902. — Der schlafende Amor des Michelangelo; Z. b. K., N. F. X, S. 306. Leipzig 1899. — Donatellos heiliger Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele; Jb. Pr. K. S. XXI, S. 293. Berlin 1900. — Neues zu Niccolo d'Arezzo; R. Kw. XXIII, S. 85. Berlin und Stuttgart 1900. — Giovanni Dalmata; Jb. Pr. K. XXII, S. 224. Berlin 1901. — Bernardo Rossellino; Jb. Pr. K. XXI, S. 33, 99. Berlin 1900. Desgl. R. Kw. XXV, S. 475. Berlin und Stuttgart 1902. — Giuliano da Sangallo; Jb. Pr. K. XXIII, Beiheft, S. 1. Berlin und Stuttgart 1902. — Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Stuttgart 1902. — Das Medaillon der italienischen Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig o. J. — Adriano Fiorentino; Jb. Pr. K. XXIV, S. 71. Berlin 1903. — Giuliano da Majano; ebenda XXIV, S. 320; Beiheft, S. 137. Berlin 1903. — Pagno di Lapo Portigiani; ebenda, Beiheft, S. 119. Berlin 1903. — Nanni di Miniato detto Fora; ebenda XXVII, Beiheft, S. 70. Berlin 1906. — Brunelleschiana. Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters; ebenda XXVIII, Beiheft, S. 1. Berlin 1907. — Simone del Pollajuolo, il Cronaca; ebenda XXVIII, Beiheft, S. 45. Berlin 1907. — Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole; ebenda XXIX, Beiheft, S. 1. Berlin 1908. — Nicolò dell' Arca, ebenda XXIX, Beiheft, S. 29. Berlin 1908.

Fäh, A.: Damian Forment; Sonderabdruck aus „Die Christliche Kunst". München 1910.

Falke, O. v.: Majolika. Berlin 1896.

Fechheimer, S.: Donatello und die Reliefkunst. Straßburg 1904.

Feilchenfeld, F. W.: Die Meisterwerke der Baukunst in Portugal. Wien und Leipzig 1908.

Fenaroli, St.: Dizionario degli Artisti Bresciani. Brescia 1877.

Fétis, E.: Les artistes Belges à l'étranger. Brüssel I, 1857, II, 1865.

Fierens-Gevaert, A.: La peinture en Belgique. Les primitifs Flamands. I Brüssel 1908, II Brüssel 1909, III Brüssel 1910, IV Brüssel 1912.

Filippini, Laura: Elia Gaggini da Bissone; in L'Arte XI, S. 17. Rom 1908.

Figueiredo, J. de: Arte Portugueza primitiva: o pintor Nuno Gonçalves. Lissabon 1910.

Firmenich-Richartz, E.: B. Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891. — Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft; Z. b. K., N. F. V, S. 187. Leipzig 1894. — Christus am Kreuz von 1458 im Kölner Museum; Meister von S. Severin; Stephan Lochner; Meister der hl. Sippe; Meister der Glorifikation Mariä; Z. chr. K. IV, S. 239; V, S. 97, 297; VI, S. 193, 321; VII, S. 1. Düsseldorf 1891, 1892, 1893, 1894. Neue Auflage von J. J. Merlo: Kölnische Künstler. Düsseldorf 1895. — Hugo van der Goes; ebenda X, S. 225, 289, 371. Düsseldorf 1897.

Fischel, O.: Raphaels Zeichnungen. Straßburg 1898. — Ludwig von Hofmann. Bielefeld und Leipzig 1903. — Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino; Jb. Pr. K. XXXIII, S. 105. Berlin 1912. — Raffaels Lehrer; ebenda XXXIV, S. 89. Berlin 1913. — Raffael und der Apollo von Belvedere; in M. K. J. F. II. Band, S. 90. Leipzig 1916.

Fischer, J. L.: Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau. München 1912. — Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914.

Fischer, L. H.: Unbekannte Bilder Tizians; Z. b. K., N. F. XV, S. 43. Leipzig 1904.

Fischer, O.: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908.

Flechsig, E.: Der Meister des Hausbuchs als Maler, Z. b. K., N. F. VIII, S. 8 u. 66. Leipzig 1897. — Text zu: Sammlung des K. S. Altertumsvereins. Dresden 1898—1900. — Cranachstudien I. Leipzig 1900. — Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt. 129 Tafeln mit Text. Leipzig 1900. — Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. I. Leipzig 1909. II. Leipzig 1910. — Der Meister des Hausbuches als Zeichner für den Holzschnitt; M. Kw. IV, 1911, S. 95 u. 162. Leipzig 1911.

Fleres, U.: Macrino d'Alba; in Le Galerie Nazionali Italiane III, S. 69. Rom 1897. — Moretto; ebenda IV, S. 263. Rom 1899.

Fletcher, W.: History of Painting in England. London 1838.

Floris, C.: Veelderley Veranderingen van grotessen en compartimenten etc. Antwerpen 1556.

Flörke, H.: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck, Übersetzung und Anmerkungen. I. II. München 1906.

Fogolari, G.: Artisti lombardi del primo cinquecento che operavona nella Venezia, Francesco da Milano; R. A. XIV, S. 26. Mailand 1914.

Folnesics, H.: Studien zur Entwickelungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien. Jb. K. S. Wien VIII, S. 27. Wien 1914. — Brunelleschi. Ein Beitrag zur Entwickelung der Frührenaissance in Italien. Wien 1915. — Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatelloschüler; M. Kw. VIII, S. 187. Leipzig 1915.

Fontana, P.: Il Brunelleschi e l'architettura classica; Arch. st. A. VI, S. 260. Rom 1893.

Foratti, A.: Giovanni Bonconsigli pittore Vicentino. Padua und Verona 1907. — L'Arte di Giovanni Cariani; in L'Arte XIII, S. 177. Rom 1910. — Jacopo Palma il Vecchio. Padua 1912.

Förster, E.: Geschichte der deutschen Kunst, I—V. Leipzig 1851—60.

Foerster, R.: Farnesinastudien. Rostock 1880. — Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance; Mantegnas Bilder im Studierzimmer der Isabella Gonzaga; die Meergötter des Mantegna; Jb. Pr. K. VIII, S. 29; XV, S. 27; XXII, S. 78, 154; XXIII, S. 205. Berlin 1887, 1894, 1901, 1902.

Foulkes, C. J., und Marocchi, R.: Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School. London 1909.

Fourcaud, L. de: La peinture des frères van Eyck et leurs successeures; in A. Michel, Histoire de l'Art III, 1, S. 455. Paris 1907.

Foville, J. de: Pisanello et les médailleurs Italiens; in „Les grands artistes". Paris 1909.

Frankenburger, M.: Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers. Straßburg 1901.

Frankl, P.: Die Glasmalerei des XV. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. Straßburg 1911. — Die Renaissancearchitektur in Italien, I. Leipzig 1912. — Der Ulmer Glasmaler Hans Wild; Jb. Pr. K. XXXIII, 1912, S. 31. Berlin 1912. — Die Entwickelungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig-Berlin 1914.

Freeman, L. J.: Italian sculpture of the Renaissance. New York und London 1901.

Freund, K.: Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone im Ausgange des Mittelalters (Diss.). Darmstadt 1906.

Frey, Dagobert: San Giovanni Battista in Arbe. Kg. Jb. Z. K., Beiblatt S. 49. Wien 1911. — Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini; ebenda VII, S. 1. Wien 1913. — Der Dom in Pola; ebenda VIII, S. 11. Wien 1914. — Renaissance-Einflüsse bei Giorgio de Sebenico; M. Kw. IX, S. 39. Leipzig 1916.

Frey, K.: Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Daraus: a) Vita di Donato Scultore. Berlin 1885. b) Vita di Lorenzo Ghiberti (mit Ghibertis eigenen Commentarj). Berlin 1886. c) Le vite di Fil. Brunelleschi scritte da G. Vasari e da anonimo autore. Berlin 1887. Darin ferner die Lebensbeschreibungen Michelangelos, von A. Condivi und P. Giovio. Berlin o. J. — Studien zu Michelagniolo (Chronologie seiner Werke); Jb. Pr. K. XVI, S. 91; XVII, S. 5, 97. Berlin 1895—96. — Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti. Berlin 1897. — Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo. Berlin 1899. — Michelagniolo Buonarroti, Quellen und Forschungen. Berlin 1907. — Zur Baugeschichte des St. Peter; Jb. Pr. K. XXX, Beiheft, S. 1; XXXI, Beiheft, S. 1; XXXIII, Beiheft, S. 1. Berlin 1909, 1911, 1912.

Friedländer, M.: Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts; Jb. Pr. K. I, S. 4, 78, 263; II, S. 24, 92, 157, 225; III, S. 29, 136, 190. Berlin 1880, 1881 und 1882. — A. Altdorfer. Leipzig 1891. — Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; R. Kw. XVII, S. 270. Berlin und Stuttgart 1894. — Hans der Maler zu Schwaz; ebenda XVIII, S. 411; XX, S. 362. Berlin und Stuttgart 1895 und 1897. — Die Leihausstellung der New Gallery in London; ebenda XXIII, S. 245. Berlin und Stuttgart 1900. — Hans Multschers Altartafel von 1437; Jb. Pr. K. XXII, S. 253. Berlin 1901. — Die frühesten Werke Cranachs; ebenda XXIII, S. 228. Berlin 1902. — Die Leihausstellung der Royal Academy von 1902; ebenda XXV, S. 142. Berlin und Stuttgart 1902. — Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung in Brügge 1902. München 1903. — Geertgen tot Sint Jans; Jb. Pr. K. XXIV, S. 62. Berlin 1903. — Die Brügger Leihausstellung von 1902; R. Kw. XXVI, S. 66, 147. Berlin 1903. — Eine deutsche Buchsfigur im Berliner Privatbesitz; Z. b. K., N. F. XVII, S. 221. Leipzig 1906. — Matthias Grünewald. München 1908. — Bernaert van Orley; Jb. Pr. K. XIX, S. 225; XX, S. 9, 89, 855. Berlin 1908—09. — Der Meister des Virgo inter Virgines; ebenda XXXI, 1910, S. 64. Berlin 1910. — Cranachs Katharinen-Altar von 1506; Z. b. K., N. F. XXII, S. 25. Leipzig 1911. — A Painter in Delft at the beginning of the sixteenth century; Burl. M. XXIII, 1913, S. 102. London 1913. — Albrecht Dürer, in Thiemes Künstlerlexikon X, S. 71. Leipzig 1914. — Martin Schongauers Kupferstiche; Z. b. K, N. F. XXVI, 1915, S. 105. Leipzig 1915. — Der Meister des Morrison-Triptychons; ebenda, N. F. XXVI, S. 12. Leipzig 1915. — Ambrosius Benson als Bildnismaler; Jb. Pr. K. XXXI, S. 139. Berlin 1910. — Von Eyck bis Bruegel. Berlin 1916. — Dürers Denken und Gestalten; in Kunst und Künstler XVI, S. 85. Berlin 1918.

Fries, Fr.: Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert (Diss.). Frankfurt a. M. 1896.

Frimmel, Th. v.: Nachträge zur Genealogie Kaiser Maximilians; Jb. K. S. Wien X. Wien 1892. — Kleine Galeriestudien. I Bamberg 1891; II Wien 1894; III Berlin und Leipzig 1898—99. — Aus der Galerie in Hermannstadt; R. Kw. XIX, S. 109. Berlin und Stuttgart 1896.

Fritsch, K. E. O.: Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1880—91. — Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

Frizzoni, G.: Giovanni Antonio Amadeo; aus der Zeitschrift „Il Buonarroti". Rom 1873. — Lorenzo Lotto im städtischen Museum in Mailand und in der Dresdener Galerie; Z. b. K., N. F. I, S. 16. Leipzig 1890. — Arte Italiana del Rinascimento (darin Napoli; G. Ant. Bazzi; Bald. Peruzzi considerato come pittore). Mailand 1891. — Lorenzo Lottos Fresken in Trescorre; Z. b. K., N. F. III, S. 138. Leipzig 1892. — Notizie d'opere di disegno (Anonimo Morelliano). Bologna 1894. — Leonardo da Vinci und die berühmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana; Z. b. K., N. F. V, S. 73. Leipzig 1894. — Rassegna d'insigni artisti Italiani etc.; in L'Arte IV, S. 93. Rom 1901. — Ambrogio Borgognone; Il Bramantino; ebenda III, S. 323; IV, S. 93. Rom 1900 und 1901.

Frölicher, Elsa: Die Porträtkunst H. Holbeins d. J. und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. Straßburg 1909.

Fry, R. E.: Mantegna as a Mystik; Burl. M. VIII, S. 87. London 1906. — The painters of Vincenza; ebenda XVI, S. 152. London 1909. — A Portrait of Leonello d'Este by Roger van der Weyden; ebenda XVIII, 1910/11, S. 200. London 1910/11. — Bramantino; ebenda XXIII, S. 317. London 1913.

Gabelentz, H. v. d.: Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im 16. Jahrhundert. Straßburg 1899.

Gaedertz, Th.: Memlings Altarschrein im Dom zu Lübeck. Leipzig 1889.

Galassi, G.: Appunti sulla scuola pittorica romana del Quattrocento; in L'Arte XVI, S. 107. Rom 1913.

Galichon, E.: Jac. de' Barbari. Paris 1861.

Galland, G.: Die Renaissance in Holland. Berlin 1882. — Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassizismus. Frankfurt a. M. 1890.

Ganz, P.: Hans Holbeins d. J. Einfluß auf die schweizerische Glasmalerei; Jb. Pr. K. XXIV, S. 193. Berlin 1903. — Hans Holbeins Italienfahrt; in den Süddeutschen Monatsheften VI, S. 596. München 1909. — Zwei Schreibbücher des Nicolas Manuel Deutsch (Schriften des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, I), Berlin 1909. — Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. Berlin, seit 1911. — Holbein (Klassiker d. Kunst XX). Stuttgart 1912. — Handzeichnungen Schweizer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts. Basel 1918.

Ganz, P., und **Major, E.**: Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und die Amerbachschen Inventare. Basel 1907.

Garnier, Ch.: Michel-Ange architecte; G. B. A. 1876, I, S. 187. Paris 1876.

Gaertner, F. W.: Zwei bisher unbekannte Jugendwerke Martin Schongauers; M. Kw. V, 1912, S. 52. Leipzig 1912.

Gaye, G.: Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Florenz, I 1839; II, III 1840.

Gebhardt, C.: Der Meister des Paradiesesgartens; R. Kw. XXVIII, S. 28. Berlin 1905. — Das Gothaer Liebespaar; ebenda XXVIII, S. 473. Berlin 1905. — Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg; ebenda XXX, S. 298. Berlin 1907. — Frankfurter Maler des XV. und XVI. Jahrhunderts; M. Kw. V, 1912, S. 495. Leipzig 1912. — Giovanni d'Alemagna; ebenda V, 1912, S. 395. Leipzig 1912.

Geiger, B.: Marco Marziale; Jb. Pr. K. XXXIII, S. 1 und 122. Berlin 1912.

Geiges, F.: Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Freiburg i. Br. 1902.

Geisberg, M.: Beiträge zur Kunde des ältesten deutschen und niederländischen Kupferstichs; R. Kw. XXII, S. 188. Berlin und Stuttgart 1899. — Das Wappen des Meisters E. S.; Jb. Pr. K. XXII, S. 56. Berlin 1901. — Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Straßburg 1903. — Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem. Straßburg 1905. — Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Straßburg 1905. — Die Münsterschen Wieder-

täufer und Aldegrever. Straßburg 1907. — Die Anfänge des deutschen Kupferstichs. Der Meister E. S.; in „Meister der Graphik" II. Leipzig o. J. (1909). — Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart. Straßburg 1910. — Die Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian; Jb. Pr. K. XXXII, 1911, S. 236. Berlin 1911.

Gélis-Didot, P., und **Lafillée, H.:** La Peinture décorative en France. Paris o. J. (1897—99).

Germain, A.: Les Clouet. Paris 1906. — Les Néerlandais en Bourgogne. Brüssel 1909.

Gerola, G.: L'arte Veneta a Creta. Rom 1906.

Gerstenberg, K.: Deutsche Sondergotik. München 1913.

Geyer, Chr.: Zur Geschichte der Adam Krafftschen Stationen; R. Kw. XXVIII, S. 351 u. 495. Berlin 1905.

Geymüller, H. v.: Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris u. Wien 1875—80. — Raffaello Sanzio, studiato come architetto. Mailand 1884. — Les derniers travaux sur Leonardo da Vinci; in G. B. A. 1886, I, S. 357; II, S. 143, 274. Paris 1886. — Les Ducerceau. Paris u. London 1887. — Die Baukunst der Renaissance in Frankreich; in Durms Handbuch der Architektur. Stuttgart, I 1898, II 1901. — Michelangelo als Architekt und Dekorateur; in „Die Architektur der Renaissance in Toscana". München 1904. — Über Leonardo als Architekt; in J. P. Richters Literary Works of Leonardo II, S. 25. London o. J. — Rafael von Urbino, der Palazzo Pandolfini in Florenz und Rafaels Stellung zur Hochrenaissance in Toskana. München 1908.

Geymüller, H. v., Widmann, A., und **Stegmann, C. v.:** Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1905. — Die architektonische Entwickelung Michelozzos; Jb. Pr. K. XV, S. 247. Berlin 1894.

Gheyn, J. van der: Histoire de Charlemagne avec miniatures par Loysel Liédet. Brüssel 1910.

Ghiberti, L., s. Frey.

Giannuzzi, P.: Giorgio da Sebenico; Arch. st. A. VII, S. 397. Rom 1894.

Giehlow, K.: Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilians: Jb. Pr. K. XX, S. 30. Wien u. Leipzig 1899. — Urkundenexegese zur Ehrenpforte Maximilians I. in der Festschrift für Wickhoff (B. zur Kunstgeschichte), S. 91. Wien 1903. — Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Maximilians I. im Louvre; im Jb. K. S. Wien XXIX, S. 14. Wien 1910.

Giordani, P.: Studii sulla scultura Romana del Quattrocento; in L'Arte X, S. 263. — Gian Cristoforo Romano; ebenda X, S. 197. — I Bassorilievi del tabernacolo di Sisto IV; ebenda, S. 263. Rom 1907.

Girodie, A.: Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle. Paris 1911.

Glaser, C.: Hans Holbein d. Ä. Leipzig 1908 (Kunstgesch. Monogr.). — Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916. — Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei; Z. b. K., N. F. XXV, S. 145. Leipzig 1914.

Glück, G.: Jan Mostaert; Z. b. K., N. F. VII, S. 265. Leipzig 1896. — Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert; Jb. k. S. Wien XXII, S. 1. Wien u. Leipzig 1901. — Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz; ebenda XXV, S. 245. Wien u. Leipzig 1904.

Gnoli, D.: Le opere di Donatello in Roma; im Arch. st. A. I, S. 24. Rom 1888. — Le opere di Mino da Fiesole in Roma; ebenda II, S. 393; III, S. 89. Rom 1889, 1890. — La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma; ebenda V, S. 170. Rom 1892. — Bramante in Roma; in „Rivista d'Italia", S. 690. Rom 1898. — L'architetto del palazzo della Cancelleria; in Rass. A. I, S. 148. Mailand 1901.

Goldschmidt, A.: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1890. — Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des XV. Jahrhunderts; Z. b. K., N. F. XII, S. 31 u. 55. Leipzig 1901. — Ein Altar Meister Franckes in Finnland; ebenda, N. F. XXVI, 1915, S. 17. Leipzig 1915.

Goldschmidt, Fritz: Pontormo, Rosso und Bronzino. Leipzig 1911.

Gomez, F.: Historia de la escultura en España. Madrid 1885.

Gomez-Moreno, M.: Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Granade; G. B. A. 1908 II, S. 289. Paris 1908.

Gonse, L.: La sculpture française dépuis le XIVe siècle. Paris 1893.

Gottschewski, A.: Die Fresken des Antoniazzo Romano usw. Straßburg 1904. — Ein Flußgott Michelangelos; Z. b. K., N. F. XVII, S. 189. Leipzig 1906. — Ein Originaltonmodell Michelangelos; im Münchner Jb. b. K. I, S. 47. München 1906. — Zu Michelagniolos Schaffensprozeß; M. Kw. I, S. 853. Leipzig 1908.

Graefe, F.: Jan Sanders van Hemessen. Leipzig 1909.

Graham, J. C.: The problem of Fiorenzo di Lorenzo. Perugia und Rom 1903.

Graul, R.: Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1889. — Bronze-Kleinplastik seit der Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig o. J. — S. auch Borrmann.

Grautoff, O.: Die Pietà von Villeneuve-les-Avignon und die Schule von Avignon im 15. Jahrhundert; M. Kw. VII, S. 153. Leipzig 1914.

Greinert, P.: Erfurter Steinplastik des XIV. und XV. Jahrhunderts. Leipzig 1905.

Greve, H. E.: De Bronnen van Carel van Mander; in Quellenstudien zur holl. Kunstgeschichte. Haag 1903.

Grill, E.: Jörg Syrlin d. Ä. und seine Schule. Straßburg 1910.

Grimm, H.: Das Leben Michelangelos. Hannover 1860, Prachtausgabe Berlin u. Stuttgart 1900. — Holbeins Geburtsjahr. Berlin 1867. — Das Leben Raphaels (Kommentar zu Vasari). 2. Ausg. Berlin 1886.

Grisebach, A.: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin 1907.

Gronau, G.: Zorzon da Castelfranco. La sua origine etc. Venedig 1894. — Quellen zur Biographie des Antonello da Messina; R. Kw. XX, S. 347. Berlin und Stuttgart 1897. — Tizian. Berlin 1900. — Tizians Geburtsjahr; R. Kw. XXIV, S. 457. Berlin u. Stuttgart 1901. — Aus Raphaels Florentiner Tagen. Berlin 1902. — Leonardo da Vinci. London 1903. — Correggio; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1907. — Kritische Studien zu Giorgione; R. Kw. XXXI, S. 403, 503. Berlin u. Stuttgart 1908. — Zur Jugendgeschichte Rafaels; in K. Chr., N. F. XX, S. 145. Leipzig 1908. — Zwei Predellenbilder von Raffael; M. Kw. I, S. 1071. Leipzig 1908. — Dokumente zur Entstehungsgeschichte der neuen Sakristei u. d. Bibliothek v. S. Lorenzo in Florenz; Jb. Pr. K. XXXII, Beiheft, 1911, S. 62. Berlin 1911. — Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci; Z. b. K., N. F. XXIII, S. 253. Leipzig 1912. — Die Bildnisse von Raffael und Leonardo der Czartoryski-Sammlung in Krakau; ebenda, N. F. XXVI, S. 46. Leipzig 1915. — Piero della Francesca; in „Kunst und Künstler" XVI, S. 213. Berlin 1918.

Groner, A.: Rafaels Disputa. Straßburg 1895.

Groeschel, J.: Die ersten Renaissancebauten in Deutschland; R. Kw. XI, S. 240; XIII, S. 111. Berlin u. Stuttgart 1888, 1890.

Gruner, L.: The Terracotta Architecture of North Italy. London 1867.

Grunwald, A.: Über einige Werke Michelangelos und ihr Verhältnis zur Antike; Jb. K. S. Wien XXVII, S. 4. Wien u. Leipzig 1908.

Grüter, J.: Johann Kuper und die Holzschnitzereien der Renaissance in Münster während des XVI. Jahrhunderts (Diss.). Münster 1905.

Gruyer, F. A.: La peinture au Château de Chantilly. Paris, I 1896, II 1898. — Chantilly. Les quarante Fouquet. Paris 1900.
Gruyer, G.: L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. I und II. Paris 1897.
Guasti, C.: Le rime di Michelangelo Buonarroti. Florenz 1863.
Guicciardini, L.: Descrittione di tutti i Paesi Bassi. Antwerpen 1567.
Guiffrey, J.: Les primitifs de la peinture française. Paris, seit 1910.
Guiffrey, J., und Marcel, P.: La peinture française. Les Primitifs, Lfg. I 1913, Lfg. II 1914. Paris.
Guilmard, D.: Les maîtres ornemanistes. Paris 1883.
Guinneß, H.: Andrea del Sarto. London 1901.
Gümbel, A.: Über Kraffts Schreyergrab; R. Kw. XXV, S. 360. Berlin 1902. — Meister Berthold Landauer; ebenda XXVI, S. 318. Berlin 1903. — Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte; ebenda XXVIII, S. 227; XXIX, S. 328; XXX, S. 27. Berlin 1905, 1906, 1907. — Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg; ebenda XXIX, S. 223. Berlin 1906. — Archivalische Beiträge zur Stoßbiographie; ebenda XXXVI, S. 66, 143. Berlin 1913.
Gurlitt, C.: Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen; „Archivalische Forschungen" II. Dresden 1897. — Text zu Junghändels großem Tafelwerk „Die Baukunst in Spanien". Dresden 1899. — Die Baukunst Frankreichs (großes Tafelwerk). Dresden 1901. — Historische Städtebilder (Erfurt, Stendal, Würzburg). Berlin 1901—02. — Die Westtürme des Meißner Doms. Berlin 1902.
Gurlitt, C., und Junghändel, M.: Die Baukunst der Spanier. Dresden 1899.
Gutbier, A., s. Lübke.
Guthmann, J.: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902.
Haack, Fr.: Friedrich Herlin. Straßburg 1900. — Hans Schüchlin. Straßburg 1905. — Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Straßburg 1905. — Zu Zeitblom, K. Chr. XIX, Sp. 251. Leipzig 1907.
Haasler, E.: Der Maler Christoph Amberger von Augsburg (Diss.). Königsberg 1894.
Habich, G.: Beiträge zu Hans Daucher; in Helbings Monatsberichten über Kunst u. Kunstwissenschaft III, S. 53. München 1903. — Hans Kels als Konterfetter; ebenda III, S. 9. München 1903. — Studien zur deutschen Renaissance-Medaille; im Jb. Pr. K. XXVII, S. 13, 30. Berlin 1906; XXVIII, S. 181, 230. Berlin 1907. — Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars; im Münchner Jb. d. K., Bd. I. München 1906. — Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz. Sitzungsbericht d. Kgl. Bayr. Ak., philos., phil. u. hist. Kl. München 1910. — Der Augsburger Geschlechtertanz von 1522; Jb. Pr. K. XXXII, S. 213. Berlin 1911. — Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians I. in Augsburg; im Münchner Jb. d. K. VIII, S. 255. München 1913.
Habicht, V. C.: Das Ulmer Hüttenbuch von 1417—1421; R. Kw. XXXIII, 1910, S. 412. Berlin 1910. — Ulmer Münsterplastik (Diss.). Heidelberg 1911. — Das Gothaer Liebespaar und der Hochaltar zu Blaubeuren; R. Kw. XXXV, 1912, S. 546. Berlin 1912. — Das Chorgestühl des Domes zu Bremen; ebenda XXXVI, 1913, S. 227. Berlin 1913. — Zur gotischen Malerei Hildesheims; M. Kw. VI, S. 347. Leipzig 1913. — Zur Filiation der vlämisch-burgundischen Malerei in Niedersachsen; ebenda VII, 1914, S. 359. Leipzig 1914. — Aus der Bildhauerwerkstatt Meister Franckes; Z. b. K., R. F. XXVI, S. 231. Leipzig 1915. — Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. Straßburg 1915. — Die kunsthistorische Einreihung des Rolandes zu Bremen vom Jahre 1404; Z. b. K., R. F. XXVII, S. 271. Leipzig 1916. — Probleme der niedersächsischen Kunstgeschichte; R. Kw. XXXIX, S. 193. Berlin 1917. — Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917.
Hachmeister, C.: Der Meister des Hausbuchs (Diss.). Berlin 1897.
Hadeln, D. v.: Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Straßburg 1906. — Zu Werken Alvise Vivarinis; R. Kw. XXXI, S. 466. Berlin 1908. — Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua; Jb. Pr. K. XXIX, S. 35. Berlin 1908. — Die Werke Vincenzo Catenas; M. Kw. I, 1908, S. 1080. Leipzig 1908. — Sansovinos Venetia als Quelle für die Geschichte der venezianischen Malerei; Jb. Pr. K. XXXI, 1910, S. 149. Berlin 1910. — Tizians Bildnis des Dogen Niccolò Marcello in der Pinakothek des Vatikans; R. Kw. XXXIII, S. 101. Berlin 1910. — Domenico Campagnola; in Thiemes Künstlerlexikon V, S. 449. Leipzig 1911. — Giovanni Busi de' Carioni; ebenda, S. 595. Leipzig 1911. — Über einige Frühwerke des Palma Vecchio; M. Kw. IV, S. 224. Leipzig 1911. — Über Bilder des Francesco Pagani; Z. b. K. XXIV, S. 81. Leipzig 1913.
Hadeln, D. v., Voß, H., und Bernath, M.: Archiv für Kunstgeschichte. Leipzig, seit 1913.
Hagen, O.: Correggio-Apokryphen. Berlin 1915. — Zur Frage der Italienreise des Matthias Grünewald; K. Chr., R. F. XVIII, Sp. 73. Leipzig 1916/17. — Bemerkungen über den Aschaffenburger Altar des Matth. Grünewald; ebenda, Sp. 341. Leipzig 1916/17. — Architekturen under Gustav Vasa och Hans Söner; in Rombahl und Roosval, Svensk Kunsthistoria, S. 184. Stockholm 1913.
Hahr, A.: Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg 1908.
Halm, Ph.: Zu Dürers Rückenaktrelief von 1509; im Münchener Jb. d. K. I, S. 142. München 1906.
Halm, P. M.: Adam Kraffts Kreuzwegstationen in Bamberg; Z. b. K., R. F. X, S. 57. Leipzig 1899. — Wolfgang Leb: in Z. des Münchner Altertumsvereins XIV, S. 20. München 1904. — Jörg Gartner; ebenda XVII, S. 1. München 1906—07. — Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Alt-Bayern; in Altbayerische Monatsschrift VII, S. 105. München 1907. Buchausgabe. München 1908. — Der Meister von Rabenden und die Holzplastik des Chiemgaues; Jb. Pr. K. XXXII, 1911, S. 59. Berlin 1911. — Zur Plastik Augsburgs; M. Kw. I, S. 537. Leipzig 1908. — Andrea di Giusto und das dritte Predellenstück vom pisanischen Altarwerk des Masaccio; M. Kw. I, 1908, S. 785. Leipzig 1908.
Halsley, E.: Gaudenzio Ferrari. London 1904.
Hampe, Th.: Altarwerke in Dänemark; Z. b. K., R. F. VIII, S. 55. Leipzig 1897. — Nürnberger Ratserlasse über Kunst und Künstler. I, II. Wien und Leipzig 1904.
Haendcke, B.: Berthold Furtmeyr (Diss.). München 1885. — Hans Fries; Jb. Pr. K. XI, S. 168. Berlin 1890. — Nicolaus Manuel Deutsch. Frauenfeld 1889. — Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert. Aarau 1893. — Dürers Beziehungen zu Jac. de' Barbari, Pollajuolo und Bellini; Jb. Pr. K. XIX, S. 161. Berlin 1898. — Chronologie der Landschaften Dürers. Straßburg 1899. — Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900. — Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Braunschweig 1907. — Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst. Straßburg 1910. — Der niederländische Einfluß auf die deutsche Kunst; Z. b. K., R. F. XXII, 1911, S. 233. Leipzig 1911. — Der niederländische Einfluß auf die Malerei Toskana-Umbriens im Quattrocento von ca. 1450—1500; M. Kw. V, 1912, S. 409. Leipzig 1912. — Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei bis 1440; Z. chr. K. I, S. 95. Düsseldorf 1914.
Hänel, E.: Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899.
Hanfstaengl, E.: Hans Stethaimer. Eine Studie zur spätgotischen Architektur Altbayerns (Kunstgeschichtliche Monographien XVI). Leipzig 1911.
Harck, F.: Gli affreschi del Palazzo di Schifanoja in Ferrara; trad. Venturi. Ferrara 1886 — Verzeichnis

der Werke Cosme Turas; Jb. Pr. K. IX, S. 34. Berlin 1888. — Über einige verkannte Bilder Hans Baldungs; ebenda XI, S. 88. Berlin 1890.

Hartlaub, G. F.: Matteo da Siena. Straßburg 1911. — Zur gotischen Plastik in Bremen; im Jb. der bremischen Sammlungen I, S. 17. Bremen 1912. — Zur Kenntnis der gotischen Plastik in Westfalen; M. Kw. VI, S. 229. Leipzig 1913. — Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters; Z. b. K., N. F. XXIV, S. 127. Leipzig 1913. — Die Bildensnyder in Bremen; im Jb. der bremischen Sammlungen II, S. 105. Bremen 1912.

Hasse, C.: Der Giovannino des Michelangelo; Z. b. K., N. F. IV, S. 178, 211. Leipzig 1893. — Roger van der Weyden und Roger van Brugge. Straßburg 1905.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M., I 1890, II 1895. — Die Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Frankfurt a. M. 1902. — Peter Flettner, der erste Meister des Ott-Heinrich-Baus. Leipzig 1904. — Peter Fletners Herkommen u. Jugendarbeit; Jb. Pr. K. XXVI, S. 116, 148. Berlin 1905. — Das Königliche Schloß zu Cintra; Z. b. K., N. F. XXII, S. 9. Leipzig 1910. — Portugiesische Frührenaissance; in „Die Baukunst" von Borrmann und Graul I, 5; Berlin u. Stuttgart o. J. — Der Altar der Königin D. Lesnor von Portugal im Kloster Madre de Deus zu Lissabon; Z. b. K., N. F. XXIII, 1912, S. 13. Leipzig 1912. — Palastarchitektur Oberitaliens, s. unter Raschdorff. — Geschichte der Renaissance in Deutschland, s. unter Lübke.

Hausenstein, W.: Der Bauern-Bruegel (in Klassiker-Illustratoren). München 1910.

Headlam, C.: The bronze founders of Nuremberg. Peter Vischer. London 1907.

Hedicke, R.: Jacques Dubroeucq von Mons. Straßburg 1904. — Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte; R. Kw. XXXII, S. 436. Berlin 1909. — Neue Dubroeucqstudien, ebenda XXXV, 1912, S. 402. Berlin 1912. — Cornelis Floris. Berlin 1913.

Heidrich, E.: Die altdeutsche Malerei. Jena 1909. — Altniederländische Malerei, 200 Nachbildungen. Jena 1910. — Geschichte des Dürerschen Marienbildes (Kunstgesch. Monogr. III). Leipzig 1906.

Heise, C. G.: Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918.

Heiß, A.: Les médailleurs de la Renaissance. Paris 1891—92.

Helbig, J.: Histoire de la peinture du pays de Liège. Lüttich 1873, 3. Aufl. 1903. — L'art mosan. Brüssel I 1906, II 1911.

Henke, W.: Die Menschen des Michelangelo im Vergleich zur Antike. Rostock 1871.

Herbert, F.: Extraits d'actes et notes concernant des artistes de Fontainebleau. Fontainebleau 1901.

Hermann, F.: Pitture giovanili di Baldassare Peruzzi in Roma; Arch. st. A. VI, S. 321. Rom 1896.

Hermann, H. J.: Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. von Atri. — Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara; Jb. k. S. Wien XIX, S. 145; XXI, S. 117. Wien 1898, 1900.

Hermann, J.: Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon; in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. S. 40. Wien 1903.

Hes, Willy: Ambrosius Holbein. Straßburg 1911.

Hettner, Otto: Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo. Mit einem Anhang über Signorelli und Correggio; M. Kw. II, S. 71 u. 134. Leipzig 1909.

Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893. — Sächsische Renaissanceportale und die Bedeutung der hallischen Renaissance in Sachsen. Studie zur Thür.-Sächs. Kunstgeschichte. Halle 1914.

Hildebrand, H.: Den kyrkliga konst under Sveriges medeltid. 2. Aufl. Stockholm 1907.

Hill, G. F.: Pisanello. London 1905.

His, E.: Hans Holbein der Jüngere oder Sigmund Holbein; in von Zahns Jahrbüchern IV, S. 214. Leipzig 1871. — Urs Graf I, II; ebenda V, S. 257, VI, S. 145. Leipzig 1873. — Hans Holbein; in der Allg. deutschen Biographie XII, S. 713. Leipzig 1880. — Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbeins des Jüngeren; Jb. Pr. K. XII, S. 59. Berlin 1891. — Ambrosius Holbein als Maler; ebenda XXIV, S. 242. Berlin 1903.

Hoeber, F.: Ideale Zentralbauten des späten Quattrocento und des Stils Leonardesco; in Z. f. Gesch. d. Architektur I, S. 232. Heidelberg 1907/08. — Santa Maria di fuori bei Empoli; ebenda I, S. 236. Heidelberg 1907/08. — Die Frührenaissance in Schlettstadt. Straßburg 1910. — Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissancearchitektur; R. Kw. XXXVI, 1913, S. 210. Berlin 1913.

Hoffmann, J.: Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1909.

Hofmann, F. H.: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Straßburg 1901. — Vom Ottheinrichsbau; in den Mitteilungen zur Gesch. d. Heidelberger Schlosses IV, S. 134. Heidelberg 1902. — Kurfürst Ottheinrich und der Ostpalast des Heidelberger Schlosses; R. Kw. XXVIII, S. 63. Berlin 1905.

Hofmann, Th.: Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre als Erstwerke der Hochrenaissance. o. O. 1905. — Rafael als Architekt I, 2. Aufl. Leipzig 1908.

Holmes, R., Sir: The English Miniature Painters; Burl. M. VIII, S. 229, 316; IX, S. 22, 109, 216. London 1905—06.

Home, H. P.: Andrea del Castagno; Burl. M. VII, S. 66 u. 222. London 1905.

Hoogewerff, G. J.: Die Deutung der Grisaillen unter Raffaels Parnaß; M. Kw. VIII, S. 10. Leipzig 1915.

Horne, H.: The life of Leonardo da Vinci. London 1903.

Horne, H. P.: Andrea del Castagno; Burl. M. VII, S. 66. London 1905. — Sandro Botticelli, painter of Florence. London 1913.

Hoerth, O.: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Leipzig 1907.

Houtart, M.: Jacques Daret, peintre tournaisien du XVme siècle. Tournai 1901.

Hübner, P. G.: Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance; M. Kw. II, 1909, S. 267. Leipzig 1909. — Der Autor des Berolinensis; ebenda IV, 1911, S. 353. Leipzig 1911. — Studien über das Verhältnis der Renaissance zur Antike; ebenda IV, 1911, S. 20. Leipzig 1911.

Hueffer, F. M.: Hans Holbein the Younger. London 1906.

Hulin, G. (G. H. de Loo): Bruges 1902. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'idendité etc. Gent 1902. — Quelques peintres Brugeois. I Jan Prevost; in Kunst en Leven. Gent 1902. — L'Art Français flamand au début du XV. siècle et la révolution artistique due aux frères van Eyck; im Bulletin de la société d'histoire XII, S. 165. Gent 1904. — An authentic work by Jacques Daret; Burl. M. XV, S. 202. London 1909. — Jacques Daret's Nativity of Our Lord; ebenda XIX, S. 218. London 1911. — Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden usw. und die Ursprünge der Antwerpener Schule I; Jb. Pr. K. XXXIV, S. 59. Berlin 1913.

Huelsen, C.: Il libro di Giuliano da Sangallo, Bd. XI der Codices e Vaticanis selecta. Leipzig 1910. — Die Halle in Raffaels „Schule von Athen"; in M. K. S. F. I, S. 229. Berlin 1911. — Morto da Feltre; ebenda, Bd. II, S. 81. Leipzig 1916.

Hymans, H.: C. van Mander, Traduction, Notes et commentaire. Paris, I 1884, II 1885. — Rubens. Brüssel 1879. — Quentin Matsys; G. B. A. 1888, I, S. 5; II, S. 193. Paris 1888. — Pieter Brueghel l'aîné; ebenda 1890, I, S. 361, II, S. 361; 1891, I, S. 20. Paris 1890—91. — Brügge und Ypern. Leipzig 1900. — Gent und Tournai. Leipzig 1902. — L'exposition des primitifs flamands à Bruges; G. B. A. 1902, II, S. 80, 189, 280. Paris 1902. — L'estampe

de 1418. Brüssel 1903. — La peinture à l'exposition des Primitifs français à Paris; in L'Art flamand et hollandais I, S. 33. Antwerpen 1904. — Antonio Moro. Brüssel 1910.

Ipshording, G.: Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts (Diss.). Bonn 1912.

Jacobsen, M. E.: Lorenzo Costa und Francesco Francia; Jb. Pr. K. XVII, S. 19; XX, S. 159. Berlin 1896, 1899. — Sodoma und das Cinquecento in Siena. Straßburg 1910. — Das Quattrocento in Siena. Straßburg 1908. — Umbrische Malerei des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts. Straßburg 1914. — Fiorenzo di Lorenzo, in G. B. A. 1914, I. Paris 1914.

Jähnig, K. W.: Die Beweinung Christi vor dem Grab von Rogier van der Weyden; Z. b. K. LIII, S. 171. Leipzig 1918.

Jal, A.: Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. 2. Aufl. Paris 1872.

Janitschek, H.: Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei; R. Kw. I, S. 353. Stuttgart und Wien 1876. — Die Gesellschaft der Renaissance in Italien. Stuttgart 1879. — Die Malerschule von Bologna; in Dohmes „Kunst und Künstler" III, Heft 75, 76, 77. Leipzig 1879. — Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Janssen, A.: Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi. Stuttgart 1870.

Jaeschke, E.: Die Antike in der florentinischen Malerei des Quattrocento. Straßburg 1900. — Giorgio Vasari, Lebensbeschreibungen (deutsch). Straßburg 1904 ff.

Jensen, C. A.: Danmarks Snedkere og Billedsnidere i Tiden 1536—1660. Kopenhagen 1911. — Die lombardische Graphik der Renaissance. Berlin 1913.

Joel, Hans: Zwei unbekannte Vischerwerke im Dom zu Meißen; M. Kw. VII, 1914, S. 393. Leipzig 1914.

Jongh, J. de: Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905.

Josef, D.: Geschichte der Baukunst I, II, III, 1, 2. Leipzig 1902—09. — Geschichte der Architektur Italiens. Leipzig 1907.

Josephi, W.: Die gotische Steinplastik Augsburgs (Diss.). München 1902.

Josephson, Raynar: Die Froschperspektive des Genter Altars; M. Kw. VIII, S. 198. Leipzig 1915.

Josten, H. H.: Matthias Grünewald. Bielefeld u. Leipzig 1913.

Jovius, Paulus (um 1527): Vita Leonardo Vincii; abgedruckt bei Tiraboschi: Storia della Litteratura Italiana VII, S. 1718. Florenz 1812.

Junghändel, M.: Die Baukunst in Spanien; Tafelwerk mit Text von Gurlitt. Dresden 1899. — S. auch Gurlitt.

Junius, W.: Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister. Dresden 1914.

Justi, K.: Die Verklärung Christi. Gemälde Rafaels. Leipzig 1870. — Jan van Scorel; Jb. Pr. K. II, S. 193. Berlin 1881. — Peeter de Kempeneer; ebenda V, S. 154. Berlin 1884. — Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal; Z. b. K. XXI, S. 93, 133; XXII, S. 177, 244. Leipzig 1886 u. 1887. — Juan de Flandes; Jb. Pr. K. VIII, S. 157. Berlin 1887. — Der Altarschrein des Lizenziaten Gonzalez in San Salvador zu Valladolid; ebenda VIII, S. 24. Berlin 1887. — Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts; ebenda IX, S. 137. Berlin 1888. — Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien; ebenda X, S. 121. Berlin 1889. — Anfänge der Renaissance in Granada; ebenda XII, S. 173. Berlin 1891. — Bartolome Ordóñez und Domenico Fancelli; ebenda XII, S. 66. Berlin 1891. — Lombardische Bildwerke in Spanien; ebenda XIII, S. 5. Berlin 1892. — Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXXXXIII, S. 1. Bonn 1892. — Das Geheimnis der leonardesken Altargemälde in Valencia; R. Kw. XVI, S. 1. — Berlin u. Stuttgart 1893. — Die Goldschmiedfamilie Arphe; Z. chr. K. VII, S. 289, 333. Düsseldorf 1894. — Der Fall Cleve (hierin auch über Jost von Ravensburg); Jb. Pr. K. XVI, S. 13. Berlin 1895. — Die Goldschmiedefamilie Arphe; Z. chr. K. IX, S. 289, 337. Düsseldorf 1896. — Die Kathedrale von Granada und ihre Baumeister; ebenda IX, S. 193, 233. Düsseldorf 1896. — Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen (besonders: „Das Gewölbe der sixtinischen Kapelle" und „Die Tragödie des Grabmals"). Leipzig 1900. — Kardinal Don Pedro Gonzalez und seine Stiftungen; Jb. Pr. K. XXII, S. 207. Berlin 1901. — Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, I, II. Berlin 1908. — Michelangelo: Neue Beiträge. Berlin 1909. — Torrigiano; Jb. Pr. K. XXVII, S. 249. Berlin 1907. — Zur spanischen Kunstgeschichte; in Baedekers Spanien und Portugal. 4. Aufl. Leipzig 1912.

Justi, L.: Jacopo de' Barbari und Dürer; R. Kw. XXI, S. 346, 439. Berlin u. Stuttgart 1898. — Vischerstudien; ebenda XXIV, S. 36. Berlin und Stuttgart 1901. — Konstruierte Figuren Albrecht Dürers. Leipzig 1902. — Über Dürers künstlerisches Schaffen; R. Kw. XXVI, S. 447. Berlin 1903. — Dürers Dresdener Altar. Leipzig 1904. — Dürers Dresdener Skizzenbuch; R. Kw. XXVIII, S. 260. Berlin 1905. — Giorgione, I, II. Berlin 1908. — Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts; in Justis „Geschichte der Kunst". München 1913.

Kahl, R.: Das venezianische Skizzenbuch. Leipzig 1882.

Kalken, G. v., und **Six, J.:** Peintures ecclésiastiques du moyen-âge, de l'époque d'art de Jan van Scorel et L. van Oostzaanen. Haarlem 1904.

Kallab, W.: Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert; Jb. K. S. Wien XXI, S. 1. Wien 1900.

Kaemmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886. — Ein bezeichnetes Bild vom Meister des Todes Mariä; Jb. Pr. K. XI, S. 150. Berlin 1890. — Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albr. Dürers. Leipzig 1896. — Der Meister E. S. und die Heimat seiner Kunst; Jb. Pr. K. XVII, S. 143. Berlin 1896. — Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898. — Hans Memling. Bielefeld und Leipzig 1899.

Kautzsch, P.: Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz (Diss.). Halle 1909. — Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Leipzig 1911.

Kautzsch, R.: Dieboldt Lauber. Leipzig 1895. — Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßburg 1896.

Kehrer, H.: Eine neue Zeichnung vom Meister des Hausbuches; Z. b. K., N. F. XX, S. 112. Leipzig 1909. — Die heiligen drei Könige. Leipzig. I 1907, II 1909. — Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim. München 1912. — Über die Echtheit von Dürers Dresdner Crucifixus; Z. b. K., N. F. XXVIII, S. 163. Leipzig 1917. — Das Wunder des Isenheimer Altars. München 1919.

Kern, G. J.: Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule; I Die perspektivische Projektion. Leipzig 1904. — Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck; R. Kw. XXXV, S. 27. Berlin 1912. — Antwort auf die Entgegnung des Herrn Professor Doehlemann; ebenda XXXV, S. 268. Berlin 1912.

Kieszkowski, G. R. v.: Ein Gemälde von Hans Dürer; Jb. Z. K. VI, S. 91. Wien 1912.

Kitzinger, H.: Die Madonna di Foligno; M. Kw. V, 1912, S. 420. Leipzig 1912.

Klaiber, H.: Leonardostudien. Straßburg 1907. — Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblinger; im 4. Beiheft zur Z. für Geschichte der Architektur. Heidelberg 1911. — Über die Anfänge der Hallenkirche in Schwaben; in Z. für Geschichte der Architektur IV, 1910 bis 1911. S. 255. Heidelberg 1910/11. — Die Straßburger Kopien nach Leonardos Abendmahl; M. Kw. IV, S. 231. Leipzig 1911.

Kleinclauß, A.: L'Art française de Bourgogne du moyen-âge; G. B. A. 1901, II, S. 441; 1902, I, S. 299. Paris 1901, 1902. — Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XVme siècle; in „Maîtres de l'Art". Paris 1905.
Klemm, A.: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750 (Sonderdruck). Stuttgart 1882.
Klemm, B.: Der Bertinaltar aus St. Omer im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin; Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig 1914.
Klinger, M.: Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. Leipzig 1895.
Knapp, F.: Piero di Cosimo. Halle a. S. 1899. — Die italienische Plastik vom 15.—18. Jahrh.; in L. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1900. — Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco. Halle a. S. 1903. — Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1906. — Andrea del Sarto. Bielefeld u. Leipzig 1907. — Perugino. Bielefeld und Leipzig 1907. — Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer; in „Neujahrblätter der Gesellschaft für fränkische Geschichte VI". Würzburg 1911. — Hugo van der Goes' Portinari-Altar und sein Einfluß auf Lionardo, Botticelli, Filippino usw.; in M. K. F. F. II, S. 149. Leipzig 1917.
Knudtzon, G.: En Brochure om Masaccio. Kopenhagen 1900.
Koch, F.: Die westfälische Malerei des Mittelalters; in A. Meisters Festschrift „Die Grafschaft Mark", S. 791. Dortmund 1910.
Koch, J., und Seitz, F.: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1891.
Koechlin, R., und Marquet de Vasselot, J.: La sculpture à Troyes au seizième siècle. Paris 1900. — La sculpture belge et les influences françaises; G. B. A. 1903, II, S. 5, 373, 391. Paris 1903.
Koegler, H.: Der Hortulus animae, illustriert von H. Holbein d. J.; Z. b. K. XIX, S. 236. Leipzig 1908; XX, S. 35. Leipzig 1909. — Hans Holbeins des Jüngeren Holzschnitt für Seb. Münsters Instrument über die zwei Lichter; Jb. Pr. K. XXXI, S. 254. Berlin 1910.
Köhler, H.: Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Leipzig 1880.
Koelitz, K.: Hans Sueß von Kulmbach und seine Werke. Leipzig 1891.
Konody, P. G.: Filippino Lippi. London 1905.
Koopmann, W.: Rafaels erste Arbeiten. Marburg 1891. — Rafaelstudien. 2. Aufl. Marburg 1894.
Kopéra, F.: Wit Stwosz (Sonderabdruck aus Rocznik Krakowski X). Krakau 1907.
Kornerup, J.: Fresko- og Kalkmalerien; in Kunstens Historie i Danmark redigiret af Karl Madsen; in der „Kunst" II, S. 1. Kopenhagen (1900).
Koßmann, B.: Der Ostpalast (sog. Otto-Heinrichsbau) zu Heidelberg. Straßburg 1904.
Koetschau, K.: Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893.
Kristeller, P.: Die Straßburger Bücherillustration. Leipzig 1888. — La xilografia Veneziana; in L'Arte V, S. 95. Rom 1892. — Sulle origini dell' incisione in Rame in Italia; im Arch. stor. A. VI, S. 391. Rom 1893. — Die italienischen Niellodrucke des 15. Jahrhunderts; Jb. Pr. K. XV, S. 94. Berlin 1894. — Das Werk des Jacopo de' Barbari; in den Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft. Berlin usw. 1896. — Andrea Mantegna. Berlin u. Leipzig 1902. — Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1805. — Early Florentine Woodcuts. London 1907. — Die Lombardische Graphik der Renaissance. Berlin 1913.
Kroeber, H. J.: Die Einzelporträts des Sandro Botticelli. Leipzig 1911.
Kroof, L.: Architektur der Niederlande. 's Gravenhage 1907.
Kuhn, Alfr.: Die Illustration des Rosenromans; Jb. k. S. Wien XXXI, S. 1. Wien und Leipzig 1913—14. — Jan van Rillaer, der Stadtmaler von Löwen; Z. b. K., N. F. XXVI, S. 81. Leipzig 1915.
Kühnel, E.: Francesco Botticini. Straßburg 1906.
Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Herausgegeben von F. X. Kraus in Verbindung mit J. Durm, A. v. Oechelhäuser, E. Wagner. Bd. I—IV, Freiburg i. B. 1887—98; Bd. V—VI, Leipzig u. Tübingen 1901—04.
Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, bearbeitet von R. Adamy, H. Wagner, E. Wörner und G. Schäfer. Bd. I—V. Darmstadt 1887—98.
Kurth, Betty: Mittelhochdeutsche Dichtungen auf Wirkteppichen des XV. Jahrhunderts; Jb. k. S. Wien XXXII, S. 233. 1912.
Kurth, W.: Die Darstellung des Nackten im Quattrocento von Florenz. Berlin 1912.
Kurzwelly, A.: Forschungen zu G. Pencz. Leipzig 1885.
Labande, L. H.: Les Peintres niçois de XVe et XVIe siècle; G. B. A. 1912, I, S. 279, 379; 1912, II, S. 63 u. 131. Paris 1912.
Laborde, Le Comte de: La renaissance des arts à la cour de France. Paris, I 1850, II 1855.
Laborde, L. H.: Les miniaturistes Avignonais et leurs œuvres; G. B. A. 1907 I, S. 213 und 285. Paris 1907.
Lachner, C.: Die Holzarchitektur Braunschweigs; Z. b. K. XX, S. 53 u. 86. Leipzig 1885.
La Corte-Cailler, s. Corte-Cailler.
Laderchi, C.: La pittura Ferrarese. Ferrara 1856.
Lafenestre, G.: L'Exposition des primitifs français; G. B. A. 1904, I, S. 353 u. 451. Paris 1904. — Jehan Fouquet. Paris 1905. — La vie et l'œuvre du Titien. Paris 1909.
Lafillée, H., s. Gélis-Didot.
Lafond, P.: La Sculpture Espagnole. Paris 1908. — Hieronymus Bosch, son art, sont influence, ses disciples. Brüssel 1913.
Lami, St.: Dictionnaire des Sculptures de l'école française, 4 Bde. Paris 1898—1911.
Lance, A.: Dictionnaire des architectes français. Paris 1873 ff.
Landsberger, F.: Die Naturnachahmung in der italienischen Renaissance; Z. b. K. XXVI, S. 163. Leipzig 1915.
Lang, W.: Michelangelo als Dichter. Stuttgart 1861.
Lange, J.: Studien über Leonardo da Vinci. Straßburg 1907. — Studien über Michelangelo. Straßburg 1910.
Lange, K.: Der Kupido des Michelangelo in Turin; Z. b. K. XVIII, S. 233, 274. Leipzig 1883. — Zu Peruginos Jugendentwickelung; in der Festgabe für Anton Springer. Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Leipzig 1885. — Albrecht Dürer. Sonderdruck aus den „Grenzboten". Leipzig 1893. — Peter Flötner. Berlin 1897. — Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig 1898. — Verzeichnis der Gemäldesammlung des Kgl. Museums. Stuttgart 1903. — Einige Bilder von Bartholomäus Zeitblom; R. Kw. XXVIII, S. 486. Berlin 1905. — Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte; ebenda XXX, S. 421 und 514. Berlin 1907. — M. Grünewalds Stuppacher Madonna; Jb. Pr. K. XXIX, S. 44. Berlin 1908. — „Mariä Erwartung", ein Bildnis Grünewalds; R. Kw. XXXIII, S. 120. Berlin 1910.
Lange, K., und Fuhse, F.: Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle a. S. 1893.
Langewiesche, K. R.: Große Bürgerbauten; Königstein im Taunus u. Leipzig o. J. — Deutsche Burgen und feste Schlösser. Königstein im Taunus und Leipzig o. J.
Laschitzer, S.: Die österreichischen Heiligen; Jb. k. S. IV u. V. Wien 1886, 1887. — Die Genealogie Kaiser Maximilians; ebenda VII. Wien 1889. — Der Theuerdank; ebenda VIII. Wien 1890.
Lauterbach, A.: Die Renaissance in Krakau. München 1911.
Lazzaroni, M., und Muñoz, A.: Filarete scultore et architetto del secolo XV. Rom 1908.
Lechevalier-Chevignard: Les styles français. Paris 1892.
Lehfeldt, P.: Die Holzbaukunst. Berlin 1880. — Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten. Jena 1900.
Lehmann, A.: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern vor Dürer. Leipzig 1900.

Lehmann, H.: Die Glasmalerei in Bern usw.; im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde XIV, S. 287; XV, S. 45, 100, 205, 321; XVI, S. 41, 124, 207, 304. Zürich 1912, 1913, 1914.

Lehrs, M.: Die ältesten deutschen Spielkarten. Dresden 1885; dazu über den „Meister der Spielkarten"; Jb. Pr. K. XI, S. 53; XVIII, S. 46. Berlin 1890, 1897. — Zur näheren Datierung des Meisters der Spielkarten; ebenda XI, S. 53. Berlin 1890. — Über Zeichnungen des Meisters E. S.; ebenda XI, S. 79. Berlin 1890. — Neues über den Meister P. W. von Köln; Z. chr. K. III, S. 387. Düsseldorf 1890. — Der Meister der Liebesgärten. Dresden 1893. — Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; in den Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft. Berlin usw. 1893—94. — Zum Meister E. S.; Zu Schongauer; R. Kw. XVII, S. 40; XVIII, S. 429. Berlin u. Stuttgart 1895 u. 1896. — Der Meister W ♁. Dresden 1895. — Meister P. W.; Jb. Pr. K. XIX, S. 135. Berlin 1898. — Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs; ebenda XX, S. 173. Berlin 1899. — Der Meister der Berliner Passion; ebenda XXI, S. 135. Berlin 1900. — Der Meister der Boccaccio-Bilder; ebenda XXIII, S. 124. Berlin 1902. — Neue Funde zum Werke des Meisters E S; ebenda XXXIII, 1912, S. 275. Berlin 1912. — Martin Schongauer (72 Tafeln). Nachbildungen seiner Kupferstiche. Berlin 1914. — Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. Textband I, Tafelband I. Wien 1908; Textband II, Tafelband II. Wien 1910; Textband III, Tafelband III. Wien 1915.

Leitschuh, F.: Zur Geschichte der Malerei in Würzburg im XV. und XVI. Jahrhundert; M. Kw. V, S. 41. Leipzig 1912. — Peter Flötner; in Thiemes Künstlerlexikon XII, S. 108. Leipzig 1916.

Lemonnier, C.: Histoire des Beaux Arts en Belgique. Brüssel 1881, 2. Aufl. 1887.

Lemonnier, H.: Jean Goujon et la salle des Cariatides au Louvre; G. B. A. 1906, I, S. 177. Paris 1906. — Les grands palais de France: Fontainebleau. Paris 1909.

Lenoir, A.: Statistique monumentale de Paris. Paris 1861—75.

Leonhardt, K. F.: Nikolaus von Leyden und seine Nachfolge in Bayern; M. Kw. IV, S. 550. Leipzig 1911.

Leonhardt, K. F., und Bossert, H. Th.: Studien zur Hausbuchmeisterfrage; Z. b. K. XXIII, 1912, S. 133, 191, 239. Leipzig 1912. — Der Hausbuchmeister Heinrich Marg und der Schnitzer Hans von Arnsheim; M. Kw. VI, S. 76. Leipzig 1913.

Lepszy, L.: Stanislaus Stoß; Z. b. K. XXIV, S. 92. Leipzig 1889. — Krakau; in „Berühmte Kunststätten". Leipzig 1906.

Lermolieff, I. (G. Morelli): Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig 1890. — Die Galerien zu München und Dresden. 2. Aufl. Leipzig 1891. — Die Galerie zu Berlin. 2. Aufl. Leipzig 1893.

Letarouilly, P.: Les édifices de Rome moderne. Paris 1840. — Le Vatican et la Basilique de St. Pierre de Rome, I—II. Paris 1882.

Lévy, E.: Histoire de la peinture sur verre. Brüssel 1860.

Lewy, M.: Schloß Hartenfels bei Torgau; in C. Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft. Berlin 1908.

Lichtenberg, R. Frhr. v.: Zur Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrhundert. Leipzig 1892. — Über den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16. Jahrhunderts. Straßburg 1897. — Das Porträt an Grabdenkmalen. Straßburg 1902.

Lichtwark, A.: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888. — Meister Francke. Hamburg 1898. — Hamburgische Künstler. Hamburg 1899. Meister Bertram. Hamburg 1905.

Liebaert, P.: Miniature spagnuole; in L'Arte XV, 1912, S. 183. Rom 1912.

Liebenau, Th. v.: Hans Holbeins des Jüngeren Fresken am Hertensteinhause zu Luzern. Luzern 1888.

Ligtenberg, R.: Studie over de beeldhouwers de Nole; in Oud Holland XXXV, S. 53. Amsterdam 1918.

Lincei, Accademia dei: Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana. Mailand 1904.

Lindblom, A.: Nordtysk Skulptur och Maleri i Sverige fran den senare Middeltiden. Stockholm 1916.

Lindner, A.: Der Breslauer Froissart. Berlin 1912.

Lipparini, G.: Francesco Francia. Bergamo 1913.

Lippmann, F.: Der Totentanz von Hans Holbein; Lichtdrucke. Berlin 1879. — Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert; Jb. Pr. K. III, S. 3. Berlin 1882. — Zeichnungen Sandro Botticellis zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin 1887. — Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister; Reichsdruckerei, I—X. Berlin 1889—99. — Zeichnungen von Albr. Dürer, I—V. Berlin 1887, 1888, 1894, 1896, 1905. — Der Kupferstich. 3. Aufl. Berlin 1905.

Lochner von Hüttenbach, O. v.: Bayrische Wandgemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts; R. Kw. XVII, S. 337. Berlin und Stuttgart 1894.

Loga, V. v.: Bilder spanischer Quattrocentisten in Berlin; Jb. Pr. K. XXX, S. 179. Berlin 1909. — Zum Altar von Miraflores; ebenda XXXI, 1910, S. 47. Berlin 1910. — Die spanische Plastik; in C. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1910. — Zur Quattrocentomalerei in Sardinien; Z. b. K. XXIV, S. 116. Leipzig 1913.

Lomazzo, G. P.: Trattato della pittura. Mailand 1584. — Idea del Tempio della Pittura. Mailand 1590.

Longhi, R.: Piero dei Franceschi e lo Sviluppo della pittura veneziana; in L'Arte XVII, S. 198. Rom 1914.

Loo, G. H. de, s. Hulin.

Lord, J.: Michelangelo. London 1907.

L'Orme, Phil. de, s. Delorme.

Loßnitzer, M.: Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912. — Über die Abstammung des Veit Stoß; M. Kw. V, S. 432. Leipzig 1912. — Hans Leinberger. Berlin 1913.

Lotz, W.: Kunsttopographie Deutschlands. I und II. Kassel 1862 und 1863.

Lübke, W.: Masolino und Masaccio; in A. v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, S. 280. Leipzig 1870. — Geschichte der Architektur. 5. Aufl. Leipzig 1875. — Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880. — Peter Vischers Werke. 3 Mappen. Nürnberg o. J. — Rafaels Leben und Werke; als Text zu A. Gutbiers Rafaelwerk. Dresden 1882. — Geschichte der Renaissance in Deutschland, I, II. 2. Aufl. Stuttgart 1882. 3. Aufl. von A. Haupt. Eßlingen 1914. — Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1885. — Die Holbeinbilder in Karlsruhe; R. Kw. X, S. 372. Berlin u. Stuttgart 1887. — Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

Lücke, H.: Bemerkungen über Gemälde in Spanien; in A. v. Zahns Jahrbüchern V, S. 221. Leipzig 1873.

Ludorff, A.: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Münster, seit 1897.

Ludwig, G.: Bonifazio de' Pitati da Verona; Jb. P. K. XXII, S. 161, 180. Berlin 1901. — Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; ebenda, Beiheft zu XXIV (Giovanni Busi Cariani S. 33, die Familie Licinio S. 45, Jac. Palma S. 63). Berlin 1903. — Giovanni Bellinis religiöse Allegorie in den Uffizien; Antonello da Messina; Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; ebenda XXIII, S. 163; Beiheft, S. 47; XXIV, Beiheft, S. 2. Berlin 1902, 1903; XXI, Beiheft, S. 1. Berlin 1905.

Ludwig, G., und Molmenti, P.: Vittore Carpaccio. Mailand 1906. — Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst; in Italienische Forschungen, IV. Band. Berlin 1911.

Ludwig, H.: Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Neues Material. Stuttgart 1885.

Lund, F. J. S.: Danske malede Porträter I—X (wird fortgesetzt). Kopenhagen 1895—1910.

Lüthgen, G. E.: Die Holzplastik der Spätgotik zwischen Inn und Salzach (Diss.). München 1907. — Entwickelungsmomente der spätgotischen Holzplastik in Oberbayern; Z. chr. K. XXII, S. 39. Düsseldorf 1909. — Die Wirkung der Mystik in der Kölner und Niederrheinischen Bildnerei gegen Ende des XIV. Jahrhunderts; M. Kw. VIII, 1915, S. 223. Leipzig 1915.

Luthmer, F.: Das deutsche Wohnhaus der Renaissance; in „Die Baukunst" von R. Borrmann und R. Graul I. Berlin u. Stuttgart 1898.

Mac Curdy, s. Mc Curdy.

Mackowsky, H.: Sperandio Mantovano; Jb. Pr. K. XIX, S. 171. Berlin 1898. — Jacopo del Sellaio; ebenda XX, S. 192. Berlin 1899. — Verrocchio. Bielefeld und Leipzig 1901. — Michelagniolo. Berlin 1908.

Mader, F.: Loy Hering; ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts. München 1905.

Maffei, S.: Verona illustrata I, II. Verona 1739—41.

Magne, L.: Les vitraux de Montmorency et d'Écouen. Paris 1883. — Le vitrail; G. B. A. 1885, I, S. 417. Paris 1885.

Magnus-Petersen, J.: Beskrivelse og afbildninger af kalkmaleries i danske kirker. Kopenhagen 1895.

Maier, A. R.: Niclaus Gerhaert von Leiden. Straßburg 1910.

Mainander, K. R.: Medeltida Altarskåp och Träsniderier i Finlands kyrkor. Helsingfors 1908.

Maione, J.: Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico; in L'Arte XVII, S. 281 und 361. Rom 1914.

Majon, J.: Bernardino Luini. London 1908.

Major, E.: Urs Graf. Straßburg 1907. — Der mutmaßliche Verfertiger des Dresdner Madonnenbildes; im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XII, S. 318. — Zürich 1910.

Malaguzzi-Valeri, F.: Contributo alla storia della scultura a Bologna nel XV; R. Kw. XX, S. 279. Berlin und Stuttgart 1899. — L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Cassiano 1899. — La porta degli Stanga di Cremona; Rass. A. I, S. 10. Mailand 1901. — Un nuovo documento sulla vergine delle roccie di Leonardo; ebenda I, S. 110. Mailand 1901. — Butinone e Zenale; ebenda I, S. 135; III, S. 104. Mailand 1901, 1903. — Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento; R. Kw. XXV, S. 49. Berlin und Stuttgart 1902. — Pittori Lombardi del Quattrocento. Mailand 1902. — Gli affreschi nella cupola di Saronno; Rass. A. IV, S. 69. Mailand 1904. — G. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo. Bergamo 1905. — Zahlreiche Aufsätze über die einzelnen Gebäude Bolognas, besonders im R. Kw. und im Arch. st. A.

Mâle, E.: Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon; G. B. A. 1902, I, S. 185. Paris 1902.

Mancini, G.: Vita di Luca Signorelli. Florenz 1903.

Mandach, C. de: Conrad Witz et son retable de Genève; G. B. A. 1907, II, S. 353. Paris 1907. — Les Peintres Witz et l'école de peinture en Savoie; ebenda 1911, II, S. 405. Paris 1911. — De la peinture savoyarde au XVe siècle et plus spécialement des fresques d'Abondance; ebenda 1913, II, S. 103. Paris 1913.

Mandelgren, N. M.: Monuments scandinaves du moyen-âge. Paris 1859.

Mander, K. van: Het Schilderboek. Amsterdam 1618; französische Ausgabe von H. Hymans, Paris 1884 ff. — Het Schilder-Boek. Haarlem 1604. Französisch von H. Hymans I—II. Paris 1884—85. Deutsch von Hanns Floerke I—II. München und Leipzig 1906.

Manteuffel, Kurt Zoege v.: Die Gemälde und Zeichnungen des Ant. Pisano aus Verona. Halle 1909.

Mantz, P.: Hans Holbein. Paris 1879. — La peinture française. Paris 1897. — La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe. Paris 1897.

Marazzo, A.: I cenacoli di Gaudenzio Ferrari; im Arch. st. A. V, S. 145. Rom 1892.

Marcel, P., und Guiffrey, J.: La Peinture française. Les Primitifs. Paris, Lfg. I (1913), Lfg. II (1914).

Marchal, E.: La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895. — La sculpture et l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895.

Marchese, P. L.: Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani. Florenz I—II 1845—1846, 4. Aufl. 1878.

Marcuard, F. v.: Die Zeichnungen Michelangelos in Haarlem. München 1901.

Marinelli, L.: La loggia del consiglio di Verona; Rass. A. II, S. 59. Mailand 1902.

Marks, A.: The St. Anne of Leonardo da Vinci (Transactions of the R. Society of Literature June 28. 1882). Reprinted London 1884. — Hubert and Jan van Eyck (Transactions of the Royal Society of Literature). London 1903.

Marocchi, R., s. Foulkes, C. J.

Marot, J.: Architecture française. 2. Aufl. Paris 1727.

Marquard, Allan: Luca della Robbia. Princeton, London und Oxford 1914.

Marquet de Vasselot, J., s. Koechlin.

Martin, C.: La Renaissance en France, I. Paris 1910.

Martin, J.: Architecture ou art de bien bastir de M. Vitruve, mis au français. Paris 1547.

Martin, W.: Altholländische Malerei I—VIII. Leipzig 1913—14.

Marzo, G. di: I Gagini e la scoltura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Palermo 1881. — La pittura in Palermo nel Rinascimento. Palermo 1899. — Di Antonello da Messina: aus den Documenti Siciliani IX. Palermo 1903.

Marzo, G. di, und Mauceri, E.: L'opera di Domenico Gagini in Sicilia; in L'Arte VI, S. 147. Rom 1903.

Maeterlinck, L.: Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch; G. B. A. 1900, I, S. 68. Paris 1900. — Roger van der Weyden sculpteur; ebenda 1901, II, S. 265, 399. Paris 1901. — Les peintres rhétoriciens flamands et le maitre de femmes à mi-corps; ebenda 1908, S. 223. Paris 1908. — Le genre satirique dans la sculpture Flamande et Wallonne. Paris 1909.

Matthäi, A.: Hans Brüggemann; Z. b. K., N. F. IX, S. 201. Leipzig 1898. — Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898. — Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein. Leipzig 1901.

Mauceri, E.: Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma; in L'Arte III, S. 241. Rom 1900. — Giacomo Serpotta; ebenda IV, S. 77, 162. Rom 1901.

Maulde de Clavière, R. de: Jean Perréal, dit Jean de Paris; G. B. A. 1895, II, S. 265; 1896, I, S. 38, 240, 367. Paris 1895 und 1896.

Mayer, A.: Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab. Leipzig 1911. — Die Meister des Römhilder Doppelgrabmals; R. Kw. XXXVII, S. 95. Berlin 1914. — Ein Werk Peter Vischers in Augsburg; im Münchener Jb. b. K. VIII, S. 176. München 1913. — Die Entwickelung Peter Vischers des Älteren; ebenda VIII, S. 263. München 1913.

Mayer, A. L.: Die Sevillaner Malerschule. Leipzig 1911. — Nuno Gonçalves; M. Kw. IV, 1913, S. 95. Leipzig 1913. — Geschichte der Spanischen Malerei, 2 Bde. Leipzig 1914. — Zur Entwickelungsgeschichte der christlichen Plastik in Spanien; Z. b. K., N. F. XXVI, S. 129. Leipzig 1915.

Mazerolle, F.: Miniatures de François Clouet au Trésor Impérial de Vienne (Extrait). Paris 1889. — Les grands médailleurs français; G. B. A. 1892, II, S. 312. Paris 1892.

Mc Curdy, E.: Leonardo da Vinci. London 1904.

Meder, J.: Beiträge zur Dürerforschung; Jb. k. S. Wien XXIII, S. 53. Wien 1902. — Neue Beiträge; ebenda XXX, S. 183. Wien u. Leipzig 1911.

Meier, Burkhard: Drei Kapitel Dortmunder Plastik; M. Kw. VI, 1913, S. 62. Leipzig 1913. — Zur Mainzer Plastik des XV. Jahrhunderts; ebenda VI, 1913, S. 354. Leipzig 1913.

Meier und Steinacker: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Braunschweig 1906.

Meijer jun., D. C.: De Amsterdamsche Schutterstukken etc.; in Oud Holland III, S. 108; IV, S. 198, 225. Amsterdam 1885—86.

Meldahl, F.: Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin 1888. — Die Friedenskirche zu Kopenhagen. Kopenhagen 1897.

Mély, F. de: Le retable de Beaune; G. B. A. 1906, I, S. 21 und 113. Paris 1906. — Les primitifs et leurs signatures. Paris 1913. — Jean Fouquet et les Heures de Laval; in Gaz. des B. A. 1913, II, S. 1. Paris 1913.

Mendelsohn, Hdw.: Fra Filippo Lippi. Berlin 1909.

Mendelsohn, Henriette: Zur Chronologie der Werke Dossos; Jb. Pr. K. XXXIII, S. 229. Berlin 1912. — Das Werk des Dossi. München 1914.

Merlo, J. J.: Kunst und Künstler in Köln. Köln 1850; 2. Aufl. von E. Firmenich-Richartz, Köln 1895. — Anton Woensam von Worms. Leipzig 1864. — Kölnische Künstler; 2. Aufl. von Firmenich Richartz, Düsseldorf 1895.

Meyer, A. G.: Das venezianische Grabmal der Frührenaissance; Jb. Pr. K. X, S. 79, 187. Berlin 1889. — Die Colleoni-Kapelle zu Bergamo; ebenda XV, S. 5. Berlin 1894. — Oberitalienische Frührenaissance-Bauten und Bildwerke der Lombardei. Bd. I und II. Berlin 1897 und 1900. — Florentiner Bildhauer der Renaissance; Z. b. K., N. F. XIV, S. 70. Leipzig 1903. — Donatello. Bielefeld und Leipzig 1903. — Die Certosa bei Pavia; in Borrmann und Grauls „Baukunst" II, 2. Berlin und Stuttgart o. J.

Meyer, J.: Correggio. Leipzig 1871. — A. G. Bazzi il Sodoma; in Meyers Allg. Künstlerlexikon III, S. 178. Leipzig 1881.

Michaelis, A.: Michelangelos Plan zum Kapitol und seine Ausführung; Z. b. K., N. F. II, S. 184. Leipzig 1891.

Michaelson, Hedwig: Adam Kraffts sieben Stationen; R. Kw. XXII, S. 395. Berlin und Stuttgart 1899. — Etwas aus Cranachs des Älteren Jugendzeit; ebenda XXII, S. 474. Berlin und Stuttgart 1899. — Lukas Cranach der Ältere. Leipzig 1902.

Michel, A.: La sculpture en France de Louis XI à la Fin des Valois; in Michels Histoire de l'art; Bd. IV. Paris 1911. — Histoire de l'art, Bd. IV, 1. Paris 1909, 2. 1911; Bd. V, 1. 1912, 2. 1913.

Michelsen: Hans Brüggemann; in d. Allg. Deutschen Bio-graphie III, S. 404. Leipzig 1876.

Milanesi, G.: Attavante degli Attavanti; Bericht darüber im Arch. st. A. VII, S. 144. Rom 1894. — Le Lettere di Michelangelo Buonarroti. Florenz 1875. — S. auch Montaiglon.

Minghetti, M.: Raffaello. Bologna 1885.

Möller, E.: Leonardo da Vincis Entwurf eines Madonnenbildes für S. Francesco in Brescia (1497); R. Kw. XXXV, S. 241. Berlin 1912. — Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau; M. Kw. IX, S. 313. Leipzig 1916.— Zwei bisher unerkannte Bildnisse der Monalisa; ebenda XI, S. 1. Leipzig 1918.

Molmenti, P.: La villa Valmarana. Venedig 1880. — Il Carpaccio e il Tiepolo. Turin 1885. — Carpaccio. Son temps et son œuvre. Venedig 1893. — Il Moretto di Brescia; in Nuova antologia. Rom 1898/99.

Molmenti, P., und Ludwig, G.: Vittore Carpaccio. Mailand 1906.

Molsdorf, W.: Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1909.

Monmarché, M.: The Châteaux of the Loire. Paris 1909. — French Chateaux and Gardens in the XVI[th] Century. London 1909.

Monneret de Villard, s. Villard.

Montaiglon, A. de: Jean Goujon; G. B. A. 1884. 1885.

Montaiglon, A. de, und Milanesi, G.: La famille des Justes en Italie et en France. Paris 1877.

Montfaucon, B. de: Les monuments de la monarchie française. Bd. I—V. Paris 1729—76.

Moreau-Nélaton, E.: Les Clouet. Paris 1908. — Chantilly. Crayons français du XVI[e] siècle. Paris 1910.

Morelli, G., s. Lermolieff.

Müller, Gottfr.: Grünewald-Bibliographie (1531—1909); R. Kw. XXXIII, S. 254. Berlin 1910.

Müller, S.: Nordens Billedkunst. Kopenhagen 1906.

Müller-Walde, P.: Leonardo da Vinci; Lebensskizze und Forschungen (unvollendet). München 1889/90. — Beiträge zur Kenntnis Leonardo da Vincis; Jb. Pr. K. XVIII, S. 92, 137, 143; XIX, S. 225; XX, S. 54, 81. Berlin 1897, 1898, 1899.

Muller, S.: Colyn de Nole; in Oud Holland XXV, S. 1. Amsterdam 1907.

Muñoz, A.: Studii su Melozzo da Forli; B. A. II, S. 177. Rom 1908. — Studii sulla scultura Napoletana del Rinascimento; ebenda III, S. 55 und 83. Rom 1909. — Meister Paolo da Gualdo; M. Kw. IV, 1911, S. 73. Leipzig 1911. — S. auch Lazzaroni.

Müntz, E.: Les arts à la cour des Papes. Paris, I 1878, II 1879, III 1882. — Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes. Paris 1882. — Les précurseurs de la Renaissance. Paris 1882. — Donatello. Paris 1885. — La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris 1885. — La propagande de la Renaissance en Orient durant le XV[e] siècle; G. B. A. 1892, II, S. 274; 1893, I, S. 19; 1894, II, S. 353; 1895, I, S. 105. Paris 1892—95. — Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris, I 1889, II 1891, III 1895. — Léonard de Vinci. Paris 1899. — Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1881, neue Aufl. 1900.

Münzenberger, E. F. A. (fortgesetzt von Beißel, St.): Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Bd. I—III. Frankfurt a. M. 1885—1904 (noch nicht abgeschlossen). — Die mittelalterlichen Altäre der Mark Brandenburg; Z. chr. K. II, S. 13. Düsseldorf 1889.

Muratoff, P.: Zwei Entdeckungen (zur altrussischen Malerei); in der Zeitschr. Sophia I, Heft 2, S. 5. Moskau 1914 (russisch).

Muther, R.: Die deutsche Buchillustration der Gotik und der Frührenaissance. Bd. I und II. München 1884. — Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München 1885.

Nardini Despotti Mospignotti, A.: Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze. Livorno 1885.

Naumann, H.: Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts; R. Kw. XXXIII, 1910, S. 293. Berlin 1910.

Neudörfer, J.: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Nürnberg 1547 (Ausgabe von G. W. K. Lochner in Eitelbergers „Quellenschriften", Wien 1875).

Neumann, C. W., und Schmidt, W.: Alb. Altdorfer; in Meyers Künstlerlexikon I, S. 536. Leipzig 1872.

Neuwirth, J.: Albrecht Dürers Rosenkranzfest. Leipzig und Prag 1885. — Illustrierte Kunstgeschichte. 2 Bde. Berlin und München 1910 ff.

Nichols, J. G.: Notices on the contemporaries and successors of Holbein; dazu **Scharf, G.:** Additional observations etc.; in Archeologia XXXIX, S. 19 bis 56. London 1863.

Nicola, G. de: Silvestro dell' Aquila; in L'Arte XI, S. 1. Rom 1908.

Nordhoff, J. B.: Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen. Bonn 1873. — Die Soester Malerei unter Meister Konrad; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXVII, S. 100; LXVIII, S. 65. Bonn 1879 und 1880.

Obreen, Fr. D. O.: Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, I—VII. Rotterdam 1877—90.

Oechelhäuser, A. v.: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1891.

Ochenkowsky, H.: Das Münchener Selbstbildnis Albrecht Dürers; R. Kw. XXXIV, S. 423. Leipzig 1911.

Oidtmann, H.: Die Glasmalerei im alten Frankenlande.

Leipzig 1907. — Die rheinischen Glasmalereien vom 12.—16. Jahrhundert I. Düsseldorf 1912.

Okkonen, O.: Melozzo da Forlì und seine Schule. Helsinki 1910.

Ollendorf, O.: Altes und Neues über Holbeins Darmstädter Madonnenbild; R. Kw. XXXVII, S. 292. Berlin 1914.

Ortwein, A.: Deutsche Renaissance-Originalaufnahmen. Leipzig 1871—75. Neue Folge, von Scheffers. Leipzig 1876—88.

Österreichische Kunsttopographie, s. Dvořák.

Österreichische Monarchie in Wort und Bild, Die. I, Wien 1886, XXIV (Schlußband) 1902.

Oettingen, W. v.: Antonio Averlino, gen. Filarete. Leipzig 1888.

Overmann, A.: Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Erfurt 1911.

Pacchioni, P.: Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli; in L'Arte XIII, S. 423. Rom 1910.

Palustre, L.: Michel Colombe; G. B. A. 1884, I, S. 406, 525. Paris 1884. — La renaissance en France. Paris, seit 1880. — L'architecture de la Renaissance. Paris 1892.

Panofsky, E.: Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena; R. Kw. XXXVII, S. 267. Berlin 1914. — Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915. — Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis, in K. Chr., N. F. XXVI, Sp. 505. Leipzig 1915.

Paoletti di Osvaldo, P.: L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Venedig 1890.

Paoletti di Osvaldo, P., und Ludwig, G.: Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; R. Kw. XXII, S. 87, 255, 427. Berlin und Stuttgart 1899.

Paravicini, F. B.: Die Renaissancearchitektur der Lombardei. Deutsch von R. Koppel. Dresden 1877.

Passavant, J. D.: Raphael von Urbino. Deutsche Ausg. 3 Bde. Leipzig 1839—58. Französische Ausgabe: 2 Bde. Paris 1860. — Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — Le Peintre-Graveur I—VI. Leipzig 1860 bis 1864.

Patzak, B.: Die Villa d'Este in Tivoli; Z. b. K., N. F. XVII, S. 51 und 117. Leipzig 1906. — Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, III (zuerst erschienen): Die Villa Imperiale in Pesaro. Leipzig 1908. — Die Renaissance- und Barock-Villa in Italien; Bd. I Leipzig 1912; Bd. II Leipzig 1913.

Paul, M.: Sundische und Lübische Kunst (Diss.). Berlin 1914.

Pauli, G.: Die Renaissance in Bremen. Leipzig 1890. — Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance; K. Chr., N. F. V, S. 174. Leipzig 1894. — Die Radierungen Hans Sebald Behams; Jb. Pr. K. XVIII, S. 73. Berlin 1897. — Der Heiligenberg in Varallo und Gaudenzio Ferrari; Z. b. K., N. F. VIII, S. 238, 262, 282. Leipzig 1897. — Venedig. Leipzig 1898. — Hans Sebald Beham. Straßburg 1901. — Die dekorativen Skulpturen der Renaissance am Bremer Rathause und ihre Vorbilder. Sonderdruck aus dem Jb. d. brem. Sammlungen 1908, II. — Jakob Binck und seine Kupferstiche; R. Kw. XXXII, S. 31. Berlin 1909. — Drei neue Dürer-Zeichnungen; Jb. Pr. K. XXXI, S. 57. Berlin 1910. — Die Florabüste im Kaiser-Friedrich-Museum; Z. b. K., N. F. XXI, S. 148. Leipzig 1910. — Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. Straßburg 1911. — Hans Sebald Beham. Nachträge zum kritischen Verzeichnis. Straßburg 1911. — Eine Naturstudie Albr. Dürers; Z. b. K., N. F. XXIII, S. 109. Leipzig 1912. — Das Rathaus zu Bremen; in Borrmann und Graul: Die Baukunst I, Heft 6; Berlin und Stuttgart o. J.

Paulson, G.: Skånes dekorativa Konst etc. Stockholm 1915.

Peartree, S. M.: Is Hans Daucher the Author of the medals attributed to A. Dürer?; Burl. M. VII, S. 445. London 1905.

Peltzer, A.: Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Straßburg 1899. — A. Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Straßburg 1905. — Albrecht Dürers Unterweisung der Messung. München 1908.

Perkins, Ch. C.: Historical Handbook of Italian Sculpture. London 1883. — Ghiberti et son école. Paris 1886.

Petersen, Eug.: Zu Meisterwerken der Renaissance (Michelangelos Mediceergräber und David; Tizians „Himmlische und irdische Liebe"); Z. b. K., N. F. XVII, S. 19. Leipzig 1906.

Philippi, A.: Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898. — Florenz. Leipzig 1903. — Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897, 2. Aufl. 1905. — Der Begriff der Renaissance. Leipzig 1912.

Phillips, Cl.: A crucifixion by Conrat Witz of Basel; Burl. M. XI, S. 103. London 1907.

Pierron, S.: Les Mostaert. Brüssel 1912.

Pietrucci, N.: Biografia degli artisti Padovani. Padua 1858.

Pijoan, J.: Aragonese Primitives; Burl. M. XXIV, 1913/14, S. 74. London 1913/14.

Pinchart, A.: Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits I—III. Gent 1860—61.

Pit, A.: Les origines de l'art hollandais. Paris 1894. — La sculture hollandaise au Musée nationale d'Amsterdam 1894. Amsterdam 1902.

Pittoni, L.: Jacopo Sansovino. Venedig 1909.

Planiscig, A.: Studien zur Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert; M. Kw. VI, 1913, S. 401. Leipzig 1913.

Plašnik, J.: Ze studýow nad Witem Stwoszem (Sonderdruck aus Rocznik Krakowski). Krakau 1910. — Noch einmal über die Nationalität des Veit Stoß; M. Kw. VI, S. 30. Leipzig 1913.

Platen, P.: Der Ursprung der Rolande; im 40. Jahresbericht des Vitzthumschen Gymnasiums. Dresden 1901.

Plon, E.: Benvenuto Cellini. Dazu Appendice. Paris 1884. — Leone Leoni et Pompeo Leoni. Paris 1887.

Pointer, A.: Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Straßburg 1909.

Pollak, L., s. Ricci, C.

Pollak, O.: Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600; Jb. k. S. Wien XXIX, S. 85. Wien und Leipzig 1910.

Ponz, A.: Viage de España, I—XVIII. Madrid 1776 bis 1794.

Portheim, F.: Beiträge zu den Werken Michelangelos; R. Kw. XII, S. 140. Berlin und Stuttgart 1889.

Preibisz, L.: Martin van Heemskerk, ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1911.

Propping, F.: Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo (Diss.). Leipzig-Reudnitz 1892.

Prost, B.: Quelques documents sur l'histoire des arts en France; G. B. A. 1887, I, S. 322. Paris 1887. — Documents sur les artistes Dijonnais au XV[e] siècle; ebenda 1890, II, S. 347; 1891, I, S. 161. Paris 1890 und 1891. — Les arts à la cour du duc de Berry; ebenda 1895, II, S. 254, 342. Paris 1895.

Proth, M.: Jean Goujon. Paris 1883.

Pückler-Limpurg, S. Graf: Der Ulmer Meister Martin Schaffner. Straßburg 1899. — Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

Pulszky, C. v.: Raphaels Studien der Antike. Leipzig 1877.

Pungileoni, L.: Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio I—III. Parma 1817—21.

Quatremère de Quincy, A. Chr.: Dictionnaire d'architecture. Paris 1788. — Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange. Paris 1835.

Raczynski, le Comte A.: Les arts en Portugal. Paris 1846.

Raschdorff, J. C.: Palastarchitektur von Toskana und von Venedig. Berlin 1883 und 1894.

Raschdorff, O.: Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana; darin **Reinhardt, Rob.**: Genua; Berlin 1886. **Raschdorff, O.**: Toscana; Berlin 1888. Venedig; Berlin 1903. **Haupt, A.**: Verona, Vicenza, Mantua, Padua, Udine; Berlin 1908. Bologna, Ferrara, Modena, Piacenza, Cremona, Pavia, Brescia, Bergamo, Mailand, Turin; Berlin 1911.

Rathe, K.: Ein unbekanntes Werk des Veit Stoß; Kg. Jb. Z. K. III, S. 187. Wien 1909.

Rauch, Chr.: Die Trauts. Straßburg 1907.

Rauch, M. v.: Meister Hans Seyfer von Heilbronn; M. Kw. II, S. 504. Leipzig 1901.

Ravaisson-Mollien, Ch.: Les manuscrits de Léonard da Vinci. Paris 1881—89.

Réau, L.: Peter Vischer et la sculpture franconienne. Paris 1909. — L'Art du moyen-âge et de la Renaissance à Cracovie; G. B. A. 1910, I, S. 397 u. 499. Paris 1910. — Albrecht Altdorfer et les origines du paysage allemand; ebenda 1911, I, S. 136. Paris 1911.

Reber, F. v.: Luciano da Laurana (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften). München 1889. — Die Stilentwickelung der schwäbischen Tafelmalerei; ebenda. München 1894. — Hans Multscher, ebenda; auch als Text zu der Veröffentlichung der Gesellschaft für photographische Publikationen. München 1898.

Redgrave, R. und S.: A Century of painters of the English School, I—II. London 1866.

Redgrave, S.: A Dictionary of artists of the English School. Neue Ausgabe, London 1878.

Redslob, F.: Alt-Dänemark (16.—18. Jahrhundert). München 1914.

Redtenbacher, R.: Peruzzi und seine Werke. Karlsruhe 1875. — Bald. Peruzzi; in Dohmes „Kunst und Künstler", Nr. 58, Bd. II, I. Leipzig 1878.

Reimers, J.: Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München und Leipzig 1890.

Reinach, S.: Le manuscrit des chroniques de Froissart à Breslau; G. B. A. 1905, I, S. 371. Paris 1905.

Reincke, H.: Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte der Malerei in Hamburg; in der Ztschr. des Vereins für Hamb. Gesch. XXI, S. 112. Hamburg 1916.

Reinhardt, R.: Palastarchitektur Genuas; s. unter Raschdorff.

Renard, E.: Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. Düsseldorf 1902.

Reumont, A.: Andrea del Sarto. Leipzig 1835.

Reymond, Marcel: La sculpture Florentine. Florenz, I 1897, II 1898, III 1899, IV 1900. — Les débuts de l'architecture de la Renaissance; G. B. A. 1900, I, S. 89; II, S. 425. Paris 1900. — Verrocchio. Paris 1906.

Reymond, Marcel, und Reymond, Charles Marcel: Léonard de Vinci, architecte du château de Chambord; G. B. A. 1913, I, S. 437. Paris 1913.

Ricci, C.: Monumenti sepolcrali di lektori dello studio Bolognese nei secoli XIII, XIV, XV. Bologna 1888. — Fioravante Fioravanti e l'architettura Bolognese nella prima metà del secolo XV; Arch. st. A. IV, S. 92. Rom 1891. — Antonio Allegri da Correggio, deutsche Ausg. von Hedwig Jahn. Berlin 1897. — Michelangelo, traduit par A. J. de Crozalis. Florenz 1901. — Pintoricchio. Französische Ausgabe. Paris 1903. — Due dipinti di Dosso Dossi; Rass. A. IV, S. 54. Mailand 1904. — Raccolte artistiche di Ravenna. Bergamo 1905. — Pier della Francesca. Rom 1910. — Geschichte der Kunst in Norditalien. Deutsch von L. Pollak-Rom. Stuttgart 1911. — Per la storia della pittura forlivesa; in L'Arte XIV, S. 81. Rom 1911. — Pintoricchio. Perugia 1912. — Barnabo da Modena; B. M. XXIV, S. 157. London 1913/14.

Ricci, S. de: Un groupe d'œuvres de Roger van der Weyden; G. B. A. 1907 II, S. 177. Paris 1907. — L'Art du Moyen-âge et de la Renaissance à l'hôtel de Sagan; ebenda 1913, II, S. 68. Paris 1913.

Richter, G. M.: Melcher Feselein. München 1908.

Richter, J. P.: The literary works of Leonardo da Vinci, I—II. London 1883.

Richter, Luise M.: Siena. Leipzig 1901. — French sixteenth century portraiture with special reference to the new François Clouet in the Louvre; M. Kw. II, S. 356. Leipzig 1909. — Ein längst verschollener und wiedergefundener Botticelli; Z. b. K. XXIV, S. 94. Leipzig 1913.

Rieffel, Fr.: Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie; R. Kw. XV, S. 288. Berlin u. Stuttgart 1892. — Kleine kunstgeschichtliche Kontroversfragen; ebenda XVIII, I, S. 270; II, S. 424. Berlin u. Stuttgart 1895. — Grünewaldstudien; Z. chr. K. X, S. 33, 65, 101, 129, 163. Düsseldorf 1897. — Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe; Z. b. K., N. F. XV, S. 153. Leipzig 1904. — Der neue Cranach im Städelschen Institut; ebenda, N. F. XVII, S. 269. Leipzig 1906.

Riegl, A.: Das holländische Gruppenporträt; Jb. k. S. Wien XXIII, S. 71. Wien 1902.

Riehl, B.: Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1895. — Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei im 15. Jahrhundert. Aus dem Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte. München 1896. — Von Dürer zu Rubens (aus Abhdlgn. d. k. bayr. Ak. d. W.). München 1900. — Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. München 1902. — Internationale und nationale Züge in der Entwickelung der deutschen Kunst (aus Abhdlgn. d. k. bayr. Akad. d. W.). München 1906. — Bayerns Donautal; 1000 Jahre deutscher Kunst. Leipzig 1912.

Riese, A.: Über Tizians sogenannte „Himmlische und irdische Liebe"; K. Chr. XIX, Sp. 229. Leipzig 1908.

Riggenbach, R.: Der Maler und Zeichner Wolf Huber. Basel 1907.

Rivius (Ryff, G. H.): Der fürnembsten usw. als der neuen Perspektive das 1. Buch. Nürnberg 1547. — Vitruvius Teutsch. Nürnberg 1548.

Robert-Dusmenil: Le peintre-graveur français I—XI. Paris 1835—71.

Robert-tornow, W.: Die Gedichte des Michelangelo, übersetzt usw. Berlin 1896.

Robinson, J. C.: The early portuguese school of painting; aus Fine Arts Quarterly Review. London 1866. — The Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries Oxford. Oxford 1870.

Roever, N. de: Pieter Aertsz, gezegd Lange Pier; in Oud Holland VII, S. 1. Amsterdam 1889.

Rogge, Th.: Ein Palast Andrea Sansovinos in Portugal; Z. b. K., N. F. VII, S. 280. Leipzig 1896.

Rolfs, W.: Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel; Jb. Pr. K. XXV, S. 81. Berlin 1904. — Franz Laurana. Berlin 1907. — Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.

Rombouts, Ph., und Lerius, Th. van: De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde I—II. Haag 1872.

Romdahl, A. L.: Das Altarwerk Marten Heemskerks für die Laurentiuskirche zu Alkmar; in Oud Holland XXI, S. 173. Amsterdam 1903. — Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen; Jb. k. S. Wien XXV, S. 85. Wien 1904.

Romdahl, A. L., und Roosval, J.: Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.

Rondot, N.: Les peintres de Lyon. Paris 1880.

Rooses, M.: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879; deutsche Ausgabe von Fr. Reber, München 1880.

Roosval, J.: Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen. Straßburg 1903. — Die St. Georgsgruppe der Stockholmer Nicolaikirche im Historischen Museum zu Stockholm; Jb. Pr. K. XXVII, S. 106. Berlin 1906. — Benedikt Dreyer, ein Lübecker Bildschnitzer; ebenda XXX, S. 271. Berlin 1909. — S. auch Romdahl.

Rose, H.: Die Baukunst der Cisterzienser. München 1916.

Rosen, F.: Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903.

Rosenberg, A.: Leonardo da Vinci. Bielefeld und Leipzig 1898. — Raffaels Gemälde; in „Klassiker der Kunst“. Stuttgart und Leipzig 1904.

Rosenthal, E.: Zu den Anfängen der Holzschnittillustration in Ulm; M. Kw. VI, 1913, S. 185. Leipzig 1913.

Rosini, G.: Storia della pittura Italiana, I—VII. Pisa 1839—54.

Rothes, W.: Die Darstellungen Fra Angelicos aus dem Leben Christi und Mariä. Straßburg 1902. — Anfänge und Entwickelungsgänge der altumbrischen Malerschulen. Straßburg 1908.

Rott, H.: Ottheinrich und die Kunst; in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses V, S. 1. Heidelberg 1905.

Röttinger, H.: Zum Gebetbuch Kaiser Maximilians; R. Kw. XXVI, S. 328. Berlin 1903. — Hans Weiditz, der Petrarcameister. Straßburg 1904. — Hans Wechtlin; Jb. k. S. Wien, XXVII, S. 1. Wien und Leipzig 1907. — H. Burgkmair im Hochzeitskleide; im Münchener Jb. b. K. III, S. 48. München 1908. — Breu-Studien; Jb. k. S. Wien XXVIII, S. 31. Wien und Leipzig 1909. — Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius, Teutsch des Walter Rivius. Straßburg 1914. — Die Holzschnitte des Georg Pencz. Leipzig 1914. — Peter Flettners Holzschnitte. Straßburg 1916.

Rouveyre, Ed.: Léonard de Vinci. Feuillets inédits réproduits d'après les originaux conservés à la Bibliothèque du Château de Windsor. Paris 1901.

Rouyer, L., und Darcel, A.: L'art architectural en France depuis François I jusqu'à Louis XIV. Paris 1859 bis 1866.

Roy, M.: Les deux Jehan Cousin (aus den Mémoires de la Société archéologique de Sens XXIV). Sens 1909.

Rudelsheim, M.: Lucas d'Heere; in Oud Holland XXI, S. 85. Amsterdam 1903.

Ruland, C.: The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle. London 1876.

Rumohr, C. F. v.: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, I und II 1827, III 1831.

Rupp, F.: Die angefochtenen Bilder des Jan van Eyck; R. Kw. XXXII, S. 480. Berlin 1909.

Rushforth, Mac Neil G.: Carlo Crivelli. London 1900.

Rybek, O.: Medeltida kalkmålningar i Skånes kyrkor. Stockholm 1904. — Medeltidens målningskonst; in Rombahls und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 157. Stockholm 1913.

Sach, A.: Hans Brüggemann. Schleswig 1865. — Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre. Halle 1881.

Sachs, C.: Das Tabernakel mit Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele. Straßburg 1904.

Saintenoy, S.: Les architectes flamands dans le Nord de l'Allemagne au XVIe siècle; Bull. Acad. R. Archéol. Belgique V. 1907.

Saint Paul, A.: Histoire monumentale de la France. Paris 1883. — Les origines du gothique flamboyant en France. Caen 1907.

Sander, Hjalmar, G.: Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes; R. Kw. XXXV, S. 519. Berlin 1912.

Sandrart, J. v.: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste. Nürnberg 1675—79.

Sanpere y Miquel, S.: Los cuatrocentistas Catalanes. 2 Bde. Barcelona 1906. — La pintura migeval catalana. Barcelona 1910.

Santambrogio, D. di: Il Borgo di Castiglione d'Olona. Mailand 1893.

Sarre, F.: Der Fürstenhof zu Wismar usw. Berlin 1890.

Sauer, B.: Die Randreliefs an Filaretes Bronzetür in S. Peter; R. Kw. XX, S. 1. Berlin und Stuttgart 1897.

Schäfer, Godeh.: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.

Schaefer, K.: Frühwerke der Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts in Lübeck; im Jb. des Museums für Kunst und Kunstgeschichte; Bd. 1. Lübeck 1913.

Schaeffer, E.: Botticelli. 2. Aufl. Berlin 1903. — Das Florentiner Bildnis. München 1904. — Andrea del Castagno; in Thiemes Allg. Lexikon der bildenden Künste VI, S. 132. Leipzig 1912.

Schayes, A. G. B.: Histoire de l'architecture en Belgique, I—IV. Brüssel o. J.

Scheibler, L.: Kölnische Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (Diss.). Bonn 1880. — Die Gemälde des Jacob Cornelisz von Amsterdam; Jb. Pr. K. III, S. 19. Berlin 1882. — Notizen zur altniederländischen und altdeutschen Malerei; in Woltmanns und Woermanns „Geschichte der Malerei“. Leipzig 1882. — Jean Bellegambe; in Meyers Künstlerlexikon III, S. 371. Leipzig 1885. — Schongauer und der Meister des Bartholomäus; R. Kw. VII, S. 31. Berlin und Stuttgart 1887. — Über altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien; ebenda X, S. 271. Berlin und Stuttgart 1887. — Ein neues Bild vom Meister des Todes Mariä; Z. chr. K. IV, S. 137. Düsseldorf 1891. — Die deutschen Gemälde von 1300—1550 in Kölner Kirchen; ebenda V, S. 129. Düsseldorf 1892. — Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904; R. Kw. XXVII, S. 524. Berlin 1904. — S. auch Aldenhoven und Bode.

Scherer, V.: Die Ornamentik bei A. Dürer. Straßburg 1902.

Schestag, Fr.: Der Triumphzug Kaiser Maximilians; Jb. k. S. Wien I. Wien 1883.

Schiaparelli, A.: La casa fiorentina e suoi arredi nei secoli XIV e XV. Florenz 1908.

Schinnerer, J.: Die kirchliche Glasmalerei usw. (Diss.). München 1907. — Das Konhofer-Fenster in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg; R. Kw. XXXIII, 1910, S. 155. Berlin 1910. — Wolfgang Katzenheimer von Bamberg; M. Kw. VI, 1913, S. 318. Leipzig 1913.

Schlager, J. F.: Materialien zur österreich. Kunstgeschichte. im Archiv für österreichische Geschichte II, S. 661. Wien 1850.

Schlegel, Lisa v.: Andrea Solario; R. A. XIII, S. 89 u. 105. Mailand 1913.

Schleglmann, S.: Versuch einer Entwickelungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis XIX. Jahrhundert. Straßburg 1910.

Schlie, F.: Das Altarwerk in der Pfarrkirche von Güstrow. Güstrow 1883. — Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1899. — Der Hamburger Meister von 1435. Lübeck o. J.

Schlosser, J. v.: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Kg. Jb. Z.-K. IV, S. 105. Wien 1910. — Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance; Jb. k. S. Wien XXXI, 1913/14, S. 67 u. 347. Wien und Leipzig 1913/14.

Schmarsow, A.: Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880. — Die Grotesken; Jb. Pr. K. II, S. 132. Berlin 1881. — Pinturicchio in Rom. Stuttgart 1882. — Das Abendmahl von Sant' Onofrio zu Florenz; Jb. Pr. K. V, S. 207. Berlin 1884. — Donatello. Breslau 1886. — Melozzo da Forli. Berlin u. Stuttgart 1886. — Bemerkungen über Niccolò d'Arezzo; Jb. Pr. K. VIII, S. 271. Berlin 1887. — Giovanni Santi. Berlin 1887. — Nuovi Studi intorno a Michelozzo; Arch. st. A. VI, S. 203. Rom 1893. — Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig 1896. — Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance (Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften). Leipzig 1899. — Masaccio; fünf Bücher kritischer Studien; Text- und Tafelband. Kassel 1900. — Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik; K. Chr., N. F. XI, S. 417. Leipzig 1900. — Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik; R. Kw. XXIII, S. 290. Berlin und Stuttgart 1900. — Der Freskenschmuck einer Madonnenkapelle in Subiaco (in den Berichten der Phil.-Hist. Klasse der Kgl. Sächs. Ak. d. Wissenschaften). Leipzig 1901. — Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn 1430—1460; Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften. Leipzig 1903. — Zu Hans

Multscher; R. Kw. XXVI, S. 496. Berlin 1903. — Melozzo-Entdeckungen in Rom; M. Kw. II, S. 497. Leipzig 1909. — Juliano Fiorentino; IX. Band der Abhandl. der Phil.-Hist. Klasse der Kgl. Sächs. Ges. der Wissensch. Nr. 3. Leipzig 1911. — Nicolas Florentino in Salamanca; M. Kw. IV, S. 143. Leipzig 1911. — Domenico Veneziano; in L'Arte XV, S. 9 u. 81. Rom 1912. — Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Italienischen Renaissance. Leipzig 1912. — Peruginos erste Schaffensperiode; Abhandlungen der Phil.-Hist. Klasse der Kgl. Sächs. Ges. der Wissensch. XXXI, Nr. 2. Leipzig 1915.

Schmid, H. A.: Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888. — Der Meister des Rehlingeraltars (Ulrich Apt); R. Kw. XIV, S. 226. Berlin u. Stuttgart 1891. — Hans Holbeins d. J. Entwickelung 1515—1526 (Diss.). Basel 1892. — Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern; R. Kw. XV, S. 19. Berlin u. Stuttgart 1892. — Ein Gemälde von Leonh. Beck; Z. b. K., N. F. IV, S. 76. Leipzig 1893. — Über Jörg Breu d. Ä. und Jörg Breu d. J.; ebenda, N. F. V, S. 22. Leipzig 1894. — Matthias Grünewald (aus dem Basler Festbuch). Basel 1894. — Die Gemälde Hans Holbeins d. J. im Baseler Großratssaal; Jb. Pr. K. XVII, S. 73. Berlin 1896. — Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte (zu Hans Holbein d. Ä.); R. Kw. XIX, S. 269. Berlin und Stuttgart 1896. — Ein männliches Bildnis Hans Holbeins d. J.; Jb. Pr. K. XVIII, S. 222. Berlin 1897. — Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger; ebenda XX, S. 232. Berlin 1899. — Über den Gebrauch des Wortes Renaissance; in K. Chr., N. F. XI, S. 468. Leipzig 1900. — Holbeins Darmstädter Madonna; Sonderdruck aus den Graphischen Künsten. Wien 1901. — Matthias Grünewald. Straßburg 1907. — Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald; M. Kw. I, S. 379. Leipzig 1908. — Die Chronologie der Werke Grünewalds; R. Kw. XXXII, S. 412. Berlin 1909. — Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians; Kg. Jb. Z. K., Heft 1 u. 2. Wien 1909. — Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1907, mit Supplementband 1911.

Schmid, W. M.: Modellstudien in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts; Z. chr. K. XI, S. 55. Düsseldorf 1898. — Bayerisch-österreichische Malerei im 15. Jahrhundert; in der Beilage zur Allgem. Zeitung, S. 300. München 1904.

Schmidt, J. v.: Ein russisches Dokument von Memlings Jüngstem Gericht in Danzig; R. Kw. XXXI, S. 463. Berlin 1908.

Schmidt, P. F.: Der Meister des Berliner Martin und Hans von Heilbronn; M. Kw. II, S. 338. Berlin 1909.

Schmidt, W.: Ein paar Worte zur Holbeinfrage; in v. Zahns Jahrbüchern III, S. 207. Leipzig 1871. — Kleine Holbeinforschungen; ebenda IV, S. 223. Leipzig 1871. — Aldegrevers Kupferstiche; in J. Meyers Künstlerlexikon I, S. 243. Leipzig 1872. — Altdorfer als Maler, Kupferstecher usw.; ebenda I, S. 540. Leipzig 1872. — Holbeiniana; in v. Zahns Jahrbüchern V, S. 54. Leipzig 1872. — Über Wolf Huber; R. Kw. X, S. 337; XI, S. 358; XVI, S. 148; XIX, S. 282. Berlin u. Stuttgart 1887, 1888, 1893, 1896. Desgl. in K. Chr. vom 27. Okt. 1892. Leipzig 1893. — Wolf Traut; R. Kw. XII, S. 300. Berlin und Stuttgart 1889. — Wolf Huber und M. Grünewald; Z. b. K., N. F. III, S. 216. Leipzig 1892. — Giorgione und Correggio; in Helbigs Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft II, S. 426; III, S. 1, 47, 266. München 1902, 1903. — Altärchen von Lukas Cranach d. Ä.; K. Chr. XV, Sp. 454. Leipzig 1904. — S. auch Neumann, C. W., und Woltmann.

Schmitz, H.: Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1906. — Soest. Berühmte Kunststätten, Bd. 45. Leipzig 1908. — Münster; ebenda, Bd. 53. Leipzig 1911.

Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. (Unter Mitwirkung von E. Dobbert, O. Eisenmann, C. Friedrichs, C. v. Lützow, R. Rahn, A. Schultz und A. Woltmann). Bd. I—VIII. Düsseldorf 1866—79.

Schneeli, G.: Ein Entwurf für eine Glasscheibe Hans Holbeins des Jüngeren; Jb. Pr. K. XVII, S. 245. Berlin 1896.

Schneider, F.: Kurmainzer Kunst, in Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. I. 1913. Wiesbaden 1913.

Schönfeld, P.: Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart 1881.

Schönherr, D. Ritter v.: Alexander Colin und seine Werke; in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II, S. 51. Heidelberg 1889. — Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck; Jb. k. S. Wien XI, S. 140. Wien 1890.

Schottmüller, Frieda: Donatello. München 1905. — Zur Donatello-Forschung; M. Kw. II, 1909, S. 38. Leipzig 1909. — Leonardo da Vinci und die Antike; Z. b. K., N. F. XXI, S. 111. Leipzig 1910. — Fra Angelico da Fiesole; in Klassiker der Kunst XVIII. Stuttgart und Leipzig 1911.

Schoy, A.: Histoire de l'influence Italienne sur l'architecture dans les Pays Bas (Mémoire couronné). Brüssel 1873.

Schröder, F.: Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland. München 1914.

Schtschekotoff, N. M.: Altrussische Webekunst; in der Zeitschrift Sophia I, Heft 1, S. 5 (russ.). Moskau 1914.

Schubert-Soldern, F. v.: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. (Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei.) Straßburg 1903. — Zur Entwicklung der technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel in Dürers Kupferstichen; M. Kw. V, S. 1. Leipzig 1912.

Schubring, P.: Urbano da Cortona. Straßburg 1903. — Das italienische Grabmal der Frührenaissance. Berlin 1904. — Niccolò da Bari; Z. b. K., N. F. XV, S. 299. Leipzig 1904. — Luca della Robbia. Bielefeld u. Leipzig 1905. — Luca della Robbia und seine Familie. Bielefeld 1905. — Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907. — Die Sixtinische Kapelle. Rom 1909. — Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig 1915. — Filarete; in Thiemes Künstlerlexikon XI, S. 552. Leipzig 1915. — Die italienische Plastik des Quattrocento (noch nicht vollendet); in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin-Neubabelsberg 1915. — Francesco di Giorgio; M. Kw. IX, S. 81. Leipzig 1916. — Zwei Bilder der Parissage von J. Vilma; in den Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen VII, S. 28. Dresden und Berlin 1916.

Schuchardt, Chr.: Lucas Cranachs des Älteren Leben und Werke. Leipzig, I u. II 1851, III 1871.

Schuchhardt, C.: Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. Hannover 1909.

Schulz, F. T.: Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg, ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Straßburg 1908. — Neuentdeckte Arbeiten des Veit Stoß; in Mitteilungen des Germanischen Museums 1908, S. 181. Nürnberg 1908.

Schultz, A.: Beschreibungen der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart. Breslau 1869. — Der Weißkunig; Jb. k. S. Wien VI. Wien 1888.

Schumacher, F.: Leon Battista Alberti und seine Bauten (in Borrmann und Grauls „Baukunst"). Berlin und Stuttgart o. J.

Schuette, Marie: Ein Beitrag zur Multscherforschung; Jb. Pr. K. XXVIII, S. 39. Berlin 1907. — Der schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907.

Scognamiglio, N. S.: Ricerche e Documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci. Neapel 1900.

Scott (Leader), F.: Filippo di Ser Brunellesco. London 1901.

Séailles, G.: Léonard da Vinci. Paris 1892.

Seeck, O.: Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin 1899.

Seeger, G.: Peter Vischer d. J. Leipzig 1897.
Seelmann, W.: Die Totentänze des Mittelalters. Norden und Leipzig 1893.
Seemann, A.: Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein; Z. d. K., N. F. XIV, S. 197. Leipzig 1903.
Seidlitz, W. v.: Michel Wohlgemut; Z. d. K. XVIII, S. 169. Leipzig 1883. — Martin Schongauer als Kupferstecher; R. Kw. VII, S. 169. Berlin u. Stuttgart 1884. — Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts; Jb. Pr. K. V, S. 128; VI, S. 22. Berlin 1884 und 1885. — Zenale und Butinone; in der Festgabe für Anton Springer. Leipzig 1885. — Hans Sebald Beham; in J. Meyers Künstlerlexikon III, S. 318. Leipzig 1885. — Bramante in Mailand; Jb. Pr. K. VIII, S. 183. Berlin 1887. — Der Illustrator des Petrarca; Jb. Pr. K. XII, S. 158. Berlin 1891. — Raphaels Jugendwerke. München 1891. — Ein neues Selbstbildnis Dürers; Jb. Pr. K. XV, S. 23. Berlin 1894. — Zenale e Butinone; in L'Arte VI, S. 31. Rom 1903. — Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci; Jb. k. S. Wien XXVI, S. 1. Wien 1906. — Leonardo da Vinci, I—II. Berlin 1909. — Leonardos Jugend; Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Kritik. Sonderabdruck. Berlin 1910. — Leonardos Malerbuch. Berlin 1910. — I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor; in L'Arte XIV, S. 262. Rom 1911. — Correggios Altarbilder; in Mitteilungen der sächsischen Kunstsammlungen V, S. 18. Dresden 1914. — Leonardo da Vinci und die Dame mit dem Hermelin; Preußische Jahrbücher CLXIV, S. 501. Berlin 1916. — Leonardo; Deutsche Rundschau 1919, S. 210. Berlin 1919.
Semper, H.: Donatello, seine Zeit und Schule; in Eitelbergers Quellenschriften IX. Wien 1875. — Donatellos Leben und Werke. Innsbruck 1887. — Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887. — Die Brixener Malerschule. Innsbruck 1891. — Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894. — Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen 1911. — Über einige Kompositionsentlehnungen in der niederländischen Miniatur- und Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts; M. Kw. VI, S. 437. Leipzig 1913.
Semrau, M.: Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo (in Schmarsows „Italienischen Forschungen"). Breslau 1891. — Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden (Neubearbeitung des Abschnitts von Lübkes „Grundriß"). Stuttgart 1903.
Sentenach y Cabañas, N.: La pintura en Sevilla. Sevilla 1885. — La pintura en Madrid etc. Madrid 1907.
Serafini, A.: Ricerche sulla miniatura umbra; in L'Arte XV, S. 41, 99, 273, 417. Rom 1912.
Serlio, S.: Dell' Architettura. Venedig 1540 und oft.
Serra, L.: La pittura napolitana del Rinascimento; in L'Arte VIII, S. 340. Rom 1905. Le origini dell' architettura Barocca; ebenda XIV, S. 339. Rom 1911.
Siebert, Margarethe: Madonnen in der altniederländischen Kunst. Straßburg 1906.
Sievers, J.: Pieter Aertsen. Leipzig 1908. — Joachim Bueckeleer; Jb. Pr. K. XXXII, 1911, S. 185. Berlin 1911.
Sighart, J.: Geschichte der Künste im Königreich Bayern. München 1862.
Simon, K.: Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen; in den „Kunstwissenschaftlichen Beiträgen, Schmarsow gewidmet". Leipzig 1907. — Zu Peter Vischer; M. Kw. IX, S. 181. Leipzig 1910. — Studien zur Altfrankfurter Malerei; R. Kw. XXXIV, 1911, S. 333. Berlin 1911. — Studien zur Altfrankfurter Malerei II, ebenda XXXV, 1912, S. 120. Berlin 1912; III, ebenda XXXIX, S. 251. Berlin 1916.
Singer, H. W.: Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg und Leipzig 1895. — Versuch einer Dürerbibliographie. Straßburg 1903. — Der Kupferstich. Bielefeld und Leipzig 1904.
Sirén, O.: Don Lorenzo Monaco. Straßburg 1905. — Die Fresken in der Cappella di Sant' Antonio in Le Campora; M. Kw. I, 1908, S. 501. Leipzig 1908. — Studier i florentinsk renässans sculptur och andra konsthistoriska ämden. Stockholm 1909. — Leonardo da Vinci. Englische Ausgabe. New Haven, London und Oxford 1916.
Six, J.: Twe Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg; in Oud Holland XIII, S. 91. Amsterdam 1895. — De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam; ebenda XV, S. 129. Amsterdam 1897. — Les Bronzes de Jacques de Gérines au Musée d'Amsterdam; G. B. A. 1896, I, S. 388. Paris 1896. — S. auch Court und Kalken.
Sjöberg, N.: Vasatidens Målarkonst; in Romdahls und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 259. Stockholm 1913.
Sobotka, Georg: Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten; Jb. Pr. K. XXXIII, S. 252. Berlin 1912.
Sokolowski, M.: Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau; R. Kw. VIII, S. 411. Berlin und Stuttgart 1895. — Malerei und Plastik; aus „Die österreichische Monarchie in Wort und Bild". Wien 1896—1900.
Solmi, E.: Leonardo. Florenz 1900.
Sonnenthal, S. v.: Beiträge zur Bedeutung der sienesischen Malerei des Quattrocento; M. Kw. V, S. 164. Leipzig 1912.
Souslow, W. W. (Suslow): Monuments de l'ancienne architecture russe, I—VII. Petersburg 1895—1901.
Spahn, M.: Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin 1907.
Spaventi, S. M.: Vittor Pisano. Verona 1892.
Sponsel, J. L.: Sandrarts Teutsche Academie. Dresden 1896.
Springer, A.: Leonardofragen; Z. d. K. XXIV, S. 141. Leipzig 1889. — Albrecht Dürer. Berlin 1892. — Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig 1895.
Springer, J.: Thüringische Holzskulptur des XV. und XVI. Jahrhunderts; im Bericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft IV, S. 21. Berlin 1903. — Albrecht Dürers Kupferstiche. München 1913.
Stadler, Fr. J.: Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907. — Zum Wiederaufbau von Multschers Sterzinger Altarwerk; M. Kw. V, S. 279. Leipzig 1912. — Michael Wohlgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1913.
Statsmann, K.: Zur Geschichte der deutschen Frührenaissance in Straßburg i. E. Straßburg 1906.
Stegmann, C. v., s. Geymüller.
Stegmann, H.: Michelozzo di Bartolommeo. München 1888. — Über das Leben Michael Wolgemuts; R. Kw. XIII, S. 60. Berlin und Stuttgart 1890.
Stein, H.: Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers. Paris 1890.
Steinmann, E.: Der Jeremias des Michelangelo; R. Kw. XVII, S. 175. Berlin 1894. — Das Madonnenideal Michelangelos; Z. d. K., N. F. VII, S. 169, 201. Leipzig 1896. — Botticelli; Ghirlandajo; Pinturicchio. Bielefeld und Leipzig 1897, 1898. — Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom; Jb. Pr. K. XX, S. 216. Berlin 1899. — Rom in der Renaissance. 2. Aufl. Leipzig 1902. — Die Sixtinische Kapelle. München, I 1901, II 1905. — Die Flußgötter an den Medicigräbern Michelangelos; Z. d. K., N. F. XVII, S. 39. Leipzig 1901. — Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos; in Kunstgesch. Monogr. Berlin 1907. — Studien zur Renaissance-Skulptur in Rom; M. Kw. I, S. 633, 963. Leipzig 1908. — Die Porträtdarstellungen des Michelangelo; Bd. III der Römischen Forschungen, herausgeg. von der Bibliotheca Hertziana in Rom. Leipzig 1913.
Sterck, J. F. M.: Jacob Cornelisz en zijne Schilderijen in de Kapel der Heiligen Stede; in Oud Holland XIII, S. 193. Amsterdam 1895.
Stern, D.: Der Nürnberger Bildhauer Ad. Kraft. Straßburg 1916.
Stiaßny, R.: Bildnisse von B. Strigel; Z. d. K., N. F. III, S. 257. Leipzig 1892. — Jörg Breu; Z. chr. K. VI,

Sp. 289; VII, Sp. 102. Düsseldorf 1893—94. — Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen. 2. Aufl. Wien 1896. — Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst; in den Verhandlungen des kunsthistor. Kongresses in Budapest 1896, S. 22. Leipzig 1896. — Jörg Breu und Hans Kroder; Z. b. K., N. F. IX, S. 296. Leipzig 1898. — Urkundliches über Friedrich Pacher. Die Pacherschule; N. Kw. XXIII, S. 36; XXVI, S. 20. Berlin und Stuttgart 1900, Berlin 1903. — Altsalzburger Tafelbilder; Jb. k. S. Wien XXIV, S. 49. Wien 1903. — Zu Konrat Witz; Jb. Pr. K. XXVII, S. 285. Berlin 1906. — Die Donaumalerei im 16. Jahrhundert; M. Kw. I, S. 421. Leipzig 1908. — Studien zur Altsalzburger Malerei; N. Kw. XXXIV, S. 315. Berlin 1911.

Stierling, H.: Kleine Beiträge zu Peter Vischer in M. Kw. VIII—XI. Leipzig 1915—18; darin: Dürer in der Vischerschen Werkstatt VIII, S. 366, 1915. — Die Grabplatte der Herzogin Sophie in Wismar X, S. 297. 1917. — Zwei unbekannte Vischerwerke im Dom zu Meißen XI, S. 17. 1918. — Das Rätsel des Sebaldusgrabes XI, S. 113. Leipzig 1918.

Stockes, H.: Gozzoli. London 1905.

Stoedtner, F.: Hans Holbein d. A. (Diss.). Berlin 1896.

Stolberg, A.: Tobias Stimmer und seine Werke. Straßburg 1901.

Storck, W. F.: Die Zeichnungen des Hausbuchmeisters; M. Kw. II, S. 264. Leipzig 1909. — Die Allegorie des Lebens und Todes und stilverwandte Bilder; Z. b. K. XXI, 1910, S. 302. Leipzig 1910. — Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei um die Wende des XIV. Jahrhunderts; M. Kw. IV, 1911, S. 123. Leipzig 1911. — The Master of the Amsterdamer Cabinet and two new works by his hand; Burl. M. XVIII, 1910/11, S. 184. London 1910/11. — S. auch H. Th. Bossert.

Strack, H.: Die Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.

Stratton, A.: The domestic architecture of England. London 1902.

Streit, C.: Tylmann Riemenschneider. Berlin 1888.

Strompen, C.: M. Pachers Kirchenväteraltar; N. Kw. XVIII, S. 114. Berlin und Stuttgart 1895.

Strzygowski, J.: Studien zu Michelangelos Jugendentwickelung; Jb. Pr. K. XII, S. 207. Berlin 1891. — Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler; ebenda XVI, S. 159. Berlin 1895. — Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898. — Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergleich. Kunstforschung; Mitt. d. Kunsthist. Instituts in Florenz III, S. 1. Berlin 1919.

Suida, W.: Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts; N. Kw. XXV, S. 331. Berlin 1902. — Die Genredarstellungen Albr. Dürers. Straßburg 1900. — Die Jugendwerke des B. Suardi, gen. Bramantino; Jb. k. S. Wien XXV. Wien 1905. — Genua. Leipzig 1906. — Die Spätwerke des Bartolommeo Suardi, gen. Bramantino; Jb. k. S. Wien XXVI, S. 293. Wien u. Leipzig 1906. — Altsteirische Bilder im Landesmuseum „Johanneum" zu Graz; M. Kw. I, S. 523. Leipzig 1908. — Über die Behandlung der Lombardischen Kunst in B. Berensons „North italian painters of the Renaissance"; ebenda I, 1908, S. 537. Leipzig 1908. — Studien zur Lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts; ebenda II, 1909, S. 471. Leipzig 1909.

Supino, J. B.: I pittori e gli scultori del rinascimento primiziale di Pisa; Arch. st. A. VI, S. 419. Rom 1893. — Beato Angelico (französische Ausgabe). Florenz 1898. — Sandro Botticelli. Florenz 1900. — L'Arte di Benvenuto Cellini. Florenz 1901. — Fra Filippo Lippi. Florenz 1903. — La scultura in Bologna nel sec. XV. Bologna 1910. — Le sculture delle Porte di San Petronio in Bologna. Florenz 1914.

Swarzenski, G.: Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt; im Münchener Jb. b. K. 1907.

Symonds, J. A.: History of the Renaissance in Italy. Bd. I—VII. London 1875—86. — The life of Michelangelo Buonarroti, I—II. London 1893.

Tassi, F. M.: Vite de' pittori etc. Bergamaschi. Bergamo 1793.

Taurel, C. E.: De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam und Brüssel 1881.

Terey, G. v.: Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiltumsbuch. Straßburg 1892. — Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Straßburg 1894. — Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. I, II, III. Straßburg 1894, 1895, 1896. — Ein wiedergefundenes Werk des Hans Baldung; Z. b. K., N. F. XXIV, 1913, S. 142. Leipzig 1913.

Testa, L.: Là storia della pittura veneziana. Parte prima: Le origini. Bergamo 1909.

Thausing, M.: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig 1876, 2. Aufl. 1884. — Michelangelos Entwurf zu dem Karton der Schlacht bei Cascina; Z. b. K. XIII, S. 107, 120. Leipzig 1878. — Livre d'Esquisses de Jacques Callot. Wien 1880.

Thieme, U.: Hans L. Schäufelin. Leipzig 1892.

Thieme, U., und Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, I 1907, XII 1916.

Thiersch, A.: Über die Verhältnisse in der Baukunst der Renaissance; in Durms Handbuch der Architektur. IV. Teil, 1. Halbband, S. 38. 2. Aufl. Darmstadt 1893.

Thiis, J.: Leonardo da Vinci. Christiania u. Kopenhagen 1909.

Thode, H.: Die Antiken in den Stichen Marc Antons usw. Leipzig 1881. — Albr. Dürer. Sonderdruck aus den „Bayreuther Blättern" VII, VIII. Bayreuth 1888. — Die Villa Imperiale zu Pesaro; Jb. Pr. K. X, S. 161. Berlin 1888. — Mantegna. Bielefeld u. Leipzig 1897. — Correggio. Bielefeld u. Leipzig 1898. — Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert; Jb. Pr. K. XXI, S. 59. Berlin 1900. — Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin, I 1902, II 1903, III 1912. — Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908. — Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Leipzig 1918.

Tierron, Sander: Les Mostaert. Brüssel 1912.

Tietze, Hans: Albrecht Altdorfers Anfänge; Kg. Jb. Z. K. II, S. 1. Wien 1908. — Ein niedersächsischer Passionszyklus im Stifte Schlaigl; ebenda VII, S. 173. Wien 1913. — S. auch Dvořák: Österreichische Kunsttopographie.

Tikkanen, J. J.: Medeltida altarskån och träsniderier in Finlands kyrkor. In Finsk Tidskrift, September 1908. Helsingfors 1908.

Tönnies, E.: Tilmann Riemenschneider. Straßburg 1900.

Tormo y Monzó, E.: Desarollo de la Pintura Española del Siglo XVI. Madrid 1902.

Toesca, P.: Masolino da Panicale. Bergamo 1908. — La Pittura e la miniatura nella Lombardia dai piu antichi monumenti etc. Mailand 1912. — Ancora della pittura e della miniatura i Lombardia nei sec. XIV e XV; in L'Arte XVI, S. 136. Leipzig 1913.

Tronnier, A.: Lübecker Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

Tscheuschner, K.: Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Leipzig 1904. — Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; N. Kw. XXVII, S. 289, 430, 491; XXVIII, S. 35. Berlin 1904, 1905.

Tschudi, H. v.: Giovanni Dalmata; Jb. Pr. K. IV, S. 169. Berlin 1883. — Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV.; ebenda VIII, S. 11. Berlin 1887. — Ausstellung niederländischer Gemälde im Burlington fine Art Club; N. Kw. XVI, S. 101. Berlin und Stuttgart 1893. — Der Meister von Flémalle; Jb. Pr. K. XIX, S. 8. Berlin 1898.

Ugglas, C. R. af: Den medeltida träskulpturen; in Romdahls und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 119. Stockholm 1913.

Ulmann, H.: Sandro Botticelli. München 1894. — Fresken des Antonio Pollajuolo im Palazzo Venezia zu Rom; Raffaellino del Garbo; N. Kw. XVII, S. 38, 90. Berlin

und Stuttgart 1894. — Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli; Piero di Cosimo; Jb. Pr. K. XV, S. 270; XVII, S. 42, 120. Berlin 1894, 1896.
Unger, M.: Das Wesen der Malerei. Leipzig 1851. — Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei. Leipzig 1865.
Upmark, G.: Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). Dresden 1897—1900.
Uzielli, G.: Bicerche intorno a Leonardo da Vinci. I Mailand 1872, neue Ausg., Turin 1896; II Rom 1884.
Vachon, Marius: La Renaissance française, l'architecture nationale, les grands maitres maçons. Paris 1910.
Valentiner, W.: Zum Werke Gerard Davids; Z. b. K., N. F. XXII, S. 183. Leipzig 1911.
Van de Put, A.: The early Catalan School of Painting; Burl. M. X, S. 99. London 1906.
Vasari, G.: Le Vite de' più eccelenti Pittori, Scultori ed Architetti. Florenz 1550, 2. Aufl. 1568; Ausg. von G. Milanesi I—IX. Florenz 1878—85.
Vasconcellos, J.: Historia da arte em Portugal (6 Hefte in Archeologia Artistica). Porto 1881—85.
Vasselot, J. Marquet de, s. Koechlin.
Vedriani, L.: Vite de' pittori etc. Modenesi. Modena 1662.
Venturi, A.: La R. Galleria Estense in Modena. Modena 1882. — I primordi del rinascimento artistico a Ferrara; Estratto della Rivista Storica Italiana V, I, S. 1. Turin 1884. — Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst; Cosme Tura, Gentile da Fabriano e Vittore Pisano; Jb. Pr. K. VIII, S. 6; IX, S. 3; XVI, S. 65. Berlin 1887, 1888, 1895. — Gian Cristoforo Romano; Arch. st. A. I, S. 50. Rom 1888. — Sperandio da Mantova; ebenda I, S. 385; II, S. 229. Rom 1888 und 1889. — Ercole Grandi; Lorenzo Costa; Ercole de' Roberti; La pittura bolognese nel secolo XV; La pittura Modenese nel XV; ebenda I, S. 193, 241; II, S. 339; III, S. 281, 379. Rom 1888, 1889, 1890. — La scultura Emiliana nel rinascimento; ebenda III, S. 1. Rom 1890. — Ludovico Mazzolino; Arch. st. A. III, S. 447. Rom 1890. — I due Dossi. Documenti; ebenda VI, S. 48, 130, 219. Rom 1893. — Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti. Rom, I 1894. — G. Vasari, Le Vite. . . . I. (Gentile da Fabriano e il Pisanello). Florenz 1896. — La Galleria Crespi in Milano. Mailand 1900. — Nuovi quadri del Correggio; in L'Arte IV, S. 310. Rom 1901. — Studi sul Correggio; ebenda V, S. 353. Rom 1902. — Storia dell' Arte Italiana. I, II, III. Mailand 1901, 1902, 1904; IV 1906, V 1907, VI 1908, VII 1911—13. — La scultura veneta a Bologna (fine del XIV, principio del XV sec.); in L'Arte VIII, S. 33. Rom 1905. — La scultura Dalmatica nel XV sec.; ebenda XI; S. 30. Rom 1908. — Studi Antonelliani; ebenda XI, S. 443. Rom 1908. — Il primo maestro di Raffaello; ebenda XIV, S. 139. Rom 1911. — Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio, dei a Loreto; ebenda XIV, S. 290; Rom 1911. — Affreschi del pittore delle Vele di Assisi; ebenda XIV, S. 25. Rom 1911. — L'Arte giovanile del Perugino; ebenda XIV, S. 53. Rom 1911. — Storia dell' arte Italiana VI: La scultura del Quattrocento. Mailand 1908. VII: La pittura del quattrocento. Mailand I 1911, II 1913, III 1914.
Venturi, L.: Le origini della Pittura Veneziana 1300—1500. Venedig 1907. — Studii su Michelangelo da Caravaggio; in L'Arte XIII, S. 191. Rom 1910. — Studii sul palazzo ducale di Urbino (über Francesco und Luciano Laurana); ebenda XVII, S. 415. Rom 1914. — Giorgione e il Giorgionismo. Leipzig 1913.
Verhaeren, E.: Influence séculaire de l'Art Flamand sur l'Art Français; G. B. A. 1913, I, S. 323. Paris 1913.
Vignola, G. (Barozzi): Regola delle cinque ordini d'architettura. Rom 1560.
Villard, U. Monneret de: Giorgione. Bergamo 1904.
Vinci, L. da: Trattato (Libro) della Pittura. Herausgegeben von R. Dufresne, Paris 1651; von Manzi, Rom 1817; übersetzt von H. Ludwig in den „Quellenschriften" XV—XVIII, Wien 1882.
Vischer, R.: Neues über B. Strigel; Jb. Pr. K. VI, S. 38, 81. Berlin 1885. — Studien zur Kunstgeschichte; darin: 5) Dürer und die Grundlagen seiner Kunst; 7) Beiträge zur bairischen Kunstgeschichte; 8) Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg; 9) Die Grabkapelle der Fugger. Stuttgart 1886. — P. P. Rubens. Berlin 1904. — Über Peter Vischer d. Ä.; Jb. Pr. K. X, S. 166. Berlin 1889. — Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1896.
Vitry, P.: Michel Colombe. Paris 1901. — L'architecture de la Renaissance en France; in A. Michels Histoire de l'art IV, 2. Paris 1911. — Zur Ausstellung französischer Primitiver: einiges über Jean Fouquet und den Meister von Moulins; Z. b. K., N. F. XV, S. 290. Leipzig 1904.
Vitzthum, G. Graf: Von den Quellen des Stils im „Triumph des Todes"; R. Kw. XXVIII, S. 199. Berlin 1905. — Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907.
Vöge, W.: Raffael und Donatello. Straßburg 1896. — Konrad Meit und die Grabmäler in Bonn; Jb. Pr. K. XXIX, S. 77. Berlin 1908. — Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonna; M. Kw. II, 1909, S. 11. Leipzig 1909. — Ein Steinrelief des Hans Schwarz im German. Museum zu Nürnberg; ebenda II, S. 393. Leipzig 1911. — Über Nicolaus Gerhaert und Nicolaus von Hagenau (?); Z. b. K., N. F. XXIV, S. 97. Leipzig 1913. — Zu Konrad Meit; M. Kw. VIII, S. 37. Leipzig 1915.
Vogel, J.: Zur Cranachforschung; Z. b. K., N. F. XVIII, S. 219. Leipzig 1907. — Bramante und Raffael. Leipzig 1910.
Voegelen, M.: Studien zum Hochaltar von Blaubeuren; M. Kw. VII, 1914, S. 48. Leipzig 1914.
Vögelin, S.: Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren; R. Kw. II, S. 192. Stuttgart und Wien 1879. — Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt?; ebenda X, S. 345. Stuttgart und Berlin 1887.
Vogelsang, W.: Die Holzskulptur in den Niederlanden, 2 Bde. Berlin, I 1911, II 1912.
Vogtherr, H.: Ein frembds und wunderbars Kunstbüchlein. Straßburg 1537.
Volbehr, Th.: Lucas van Leyden. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Hamburg 1888.
Voll, K.: Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1900; dazu R. Kw. XXIII, S. 92, Berlin und Stuttgart 1900, und G. B. A. 1900, I, S. 215, Paris 1901. — Justus von Gent; R. Kw. XXIV, S. 54. Berlin und Stuttgart 1901. — Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906. — Memling, in „Plastiker der Kunst". Stuttgart 1909. — Vergleichende Gemäldestudien. München und Leipzig, I 1906, II 1910.
Vollmer, H.: Drei neue Miniaturisten-Namen des XV. Jahrhunderts; R. Kw. XXXIII, 1910, S. 233. Berlin 1910.
Voß, H.: Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907. — Einige unbekannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien; Z. b. K., N. F. XIX, S. 282. Leipzig 1908. — Der Johannesaltar des Meisters mit der Nelke; M. Kw. I, 1908, S. 754. Leipzig 1908. — Eine Madonnenstatuette des Veit Stoß im South-Kensington-Museum; R. Kw. XXXI, S. 528. Berlin 1908. — Einige unbeachtete Bilder altdeutscher Meister im Museo Civico zu Venedig; Z. b. K., N. F. XIX, S. 96. Leipzig 1908. — R. Stiaßny zum Thema des Donau-Stils; M. Kw. I, 1908, S. 442. Leipzig 1908. — Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen; Jb. Pr. K. XXIX, S. 20. Berlin 1908. — Ein Frühbild des Hausbuchmeisters; M. Kw. II, 1909, S. 539. Leipzig 1909. — Albrecht Altdorfer und Wolf Huber; in „Meister der

Graphik". Leipzig 1910. — Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien; R. Kw. XXXIII, S. 212. Berlin 1910.
Vries, Skato de: Das Breviarium Grimani (große Ausgabe), I. Leiden und Leipzig 1904.
Waagen, G. F.: Kunstwerke und Künstler in England und Paris. I und II. Berlin 1837 und 1839. — Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843. — Treasures of Art in Great Britain, I—III. London 1854, suppl. vol. 1857. — Über in Spanien vorhandene Gemälde usw.; in v. Zahns Jahrbücher I, S. 33. 89, 322; II, S. 1. Leipzig 1868, 1869. — Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. Englische Ausg. von J. A. Crowe, London 1874. — Kleine Schriften. Stuttgart 1875.
Wackernagel, M.: Sebastiano del Piombo und die Vatikanischen Stanzen; M. Kw. II, S. 319. Leipzig 1909.
Wagner, H.: Münchner Plastik um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts. München 1895.
Waldmann, E.: Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Straßburg 1908. — Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken; Z. b. K., N. F. XXV, S. 20 u. 76. Leipzig 1914. — Albrecht Dürer. Leipzig 1916.
Wallerstein, V.: Die Verkündigung des Konrad Witz und sein Verhältnis zur Niederländischen Kunst; M. Kw. IV, 1911, S. 448. Leipzig 1911. — Die Pietà des Michelangelo zu Palestrina; Z. b. K., N. F. XXV, S. 325. Leipzig 1914.
Wallis, H.: The Oriental Influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance. London 1900.
Walpole, H.: Anecdotes of Painting. London 1788; neue Ausgabe 1872.
Waltz, A.: Bibliographie von Martin Schongauer, Mathias Grünewald usw. Kolmar 1903.
Wannowsky, W.: Die Gemälde des Michael Pacher. München und Leipzig 1910.
Warburg, A.: Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg und Leipzig 1893. — Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, I. Leipzig 1901. — Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance; Jb. Pr. K. XXIII, S. 247. Berlin 1902. — Dürer und die italienische Antike (Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen in Hamburg). Hamburg 1905. — Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen; Z. b. K., N. F. XVIII, S. 41. Leipzig 1907.
Watson, W. E.: Portuguese Architecture. London 1908.
Wauters, A.: Barent van Orley, sa famille et son œuvre. Brüssel 1881. — La peinture flamande. Paris 1883. — Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Brüssel 1893. — Le retable de Sainte-Walburge, commandé en 1515 à Bernard van Orley. Brüssel 1899.
Weale, J.: Gerard David. London 1895. — Hubert van Eyck; G. B. A. 1901, I, S. 474, Paris 1901; und Z. b. K., N. F. XI, S. 251. Leipzig 1900. — Hans Memlinc. London 1901. — The Death of John van Eyck; Burl. M. IV, S. 255. London 1904. — Simon Binnink, Miniaturist; Burl. M. VIII, S. 355. London 1906. — Hubert and John van Eyck. London 1908. — (With cooperation of M. W. Brockwell:) The van Eycks and their art. London 1912.
Weber, A.: Dill Riemenschneider. 2. Aufl. Würzburg und Wien 1888.
Weber, A., und Zimmermann, M. G.: Dürers heiliger Hieronymus; Z. b. K., N. F. XII, S. 17. Leipzig 1901.
Weber, G. A.: Til Riemenschneider. Regensburg 1911.
Weber, P.: Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Die drei großen Stiche. Straßburg 1900.
Weber, S.: Die Entwickelung des Putto in der Plastik. Heidelberg 1898. — Fiorenzo di Lorenzo. Straßburg 1904. — Antonio Begarelli; Z. b. K, N. F. XVII, S. 274. Leipzig 1906. — Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Straßburg 1911.
Weegmann, O. E. v.: Architektur und Plastik der Frührenaissance in Regensburg (Diss.). München 1909.
Weese, A.: Baldassare Peruzzis Anteil am malerischen Schmuck der Villa Farnesina. Leipzig 1894. — Renaissance-Probleme. Bern 1906.
Weigelt, C. H.: Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911.
Weisbach, W.: Die Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1896. — Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger; Z. b. K., N. F. IX, S. 234. Leipzig 1898. — Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901. — Der Meister des Currandschen Triptychons; Jb. Pr. K. XXII, S. 35. Berlin 1901. — Der junge Dürer. Leipzig 1904. — Alesso Baldovinetti; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon II, S. 398. Leipzig 1908. — Studien zu Pesellino und Botticelli; Jb. Pr. K. XXIX, S. 1. Berlin 1908.
Weis-Liebersdorf, J. E.: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.
Weiß, E.: Jan Gossaert, gen. Mabuse. Parchim 1913.
Weißman, A. W.: Daniel Stalpaert; in Oud Holland XXIX, S. 65. Amsterdam 1911.
Weizsäcker, H.: Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab; Jb. Pr. K. XII, S. 50. Berlin 1891. — Veit Stoß als Maler; ebenda XVIII, S. 61. Berlin 1897. — Der Meister von Frankfurt; Z. chr. K. X, S. 1. Düsseldorf 1897. — Peter Vischer, Vater und Sohn; R. Kw. XXIV, S. 299. Berlin und Stuttgart 1901. — Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrhundert. Frankfurt 1907. — Die Heimat des Hausbuchmeisters; Jb. Pr. K. XXXIII, 1912, S. 19. Berlin 1912.
Wendland, H.: Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907.
West, R.: Lübecker Plastiker aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts; M. Kw. VIII, S. 433. Leipzig 1915. — Pienza; ebenda VIII, S. 150. Leipzig 1915. — Der Meister von Großgmain; ebenda X, S. 238. Leipzig 1917.
Westlake, W. H. J.: History of design in painted glass, I—IV. London 1881—94.
Wickhoff, Fr.: Dürers Studium nach der Antike; aus den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung I. Wien 1880. — Der Saal des großen Rates zu Venedig in seinem alten Schmucke; R. Kw. VI, S. 1. Berlin und Stuttgart 1883. — Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente in Rom; Z. b. K. XXIV, S. 301. Leipzig 1889. — Die italienischen Handzeichnungen der Albertina; Jb. k. S. Wien XIII, Heft 2. Wien 1892. — Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten; Jb. Pr. K. XVI, S. 34. Berlin 1895. — Marcantons Eintritt in den Kreis der römischen Künstler; Jb. k. S. Wien XX, S. 181 ff. Wien 1899. — Die Bilder der weiblichen Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz' I.; ebenda XXII, S. 221. Wien 1901. — Aus der Werkstatt Bonifazios; ebenda XXIV, S. 87. Wien 1903. — Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis; Jb. Pr. K. XXVII, S. 198. Berlin 1906.
Widmann, A., s. Geymüller.
Wiegand, O.: Adolf Daucher. Straßburg 1903.
Wielandt, M.: Die verschollenen Imperatorenbilder Tizians in der Königlichen Residenz zu München; Z. b. K., N. F. XIX, S. 101. Leipzig 1908.
Williamson, G. C.: Bernardino Luini. London 1899. — Francesco Francia. London 1901. — Pietro Vanucci called Perugino. London 1908.
Willich, H.: Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906. — Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos; in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin-Neubabelsberg 1913.
Willis, F. C.: Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jahrhunderts; M. Kw. VII, S. 43. Leipzig 1914.
Wilson, C. H.: Life and works of Michelangelo Buonarroti. London 1876.
Wingenroth, M.: Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg 1897. — Beiträge zur Fiesoleforschung; R. Kw. XXI, S. 335, 437. Berlin und Stuttgart 1898. — Angelico da Fiesole. Bielefeld und Leipzig 1906.

Wingenroth, M., und Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils; in „Schau ins Land" XXXV und XXXVI, S. 70 und 42. Freiburg i. B. 1908 und 1909.

Winkenau, E. v.: Die Miniaturmalerei des Stiftes Klosterneuburg während des XV. Jahrhunderts. Separatdruck aus dem Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg VI, 1904. Wien 1904.

Winkler, F.: Ein neues Werk Paul von Limburgs; M. Kw. XXXIV, S. 536. Berlin 1911. — Loyset Liedet, Der Meister des goldenen Vließes und des Breslauer Froissart; ebenda XXXIV, S. 224. Berlin 1911. — Der Meister von Flémalle und Roger van der Weyden. Straßburg 1913. — Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit; M. Kw. VI, S. 271. Leipzig 1913. — Simon Marmion als Miniaturmaler; Jb. Pr. K. XXXIV, S. 251. Berlin 1913. — Der Brügger Meister des Dresdner Gebetbuches; ebenda XXXV, S. 225. Berlin 1914. — Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts; Jb. k. S. Wien XXXII, S. 279. Wien 1915. — Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck; Jb. Pr. K. XXXVII, S 287. Berlin 1916.

Winterberg, C.: Über Dürers Proportionslehre; R. Kw. XXVI, S. 1, 100, 204, 296, 411. Berlin 1903.

Witting, F.: Piero degli Franceschi. Straßburg 1898.

Wolff, F.: Michael Pacher. I. Bd. Berlin 1909.

Wolff, J. A.: Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar. Calcar 1880.

Wölfflin, H.: Die Sixtinische Decke Michelangelos; R. Kw. XIII, S. 264. Berlin 1890. — Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891. — Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke; Jb. Pr. K. XIII, S. 178. Berlin 1892. — Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar; ebenda XXV, S. 106. Berlin 1904. — Die klassische Kunst. 3. Aufl. München 1904. — Die Kunst Albrecht Dürers. München 1906. — Renaissance und Barock. München 1888, 2. Aufl. München 1907. — Handzeichnungen von Albrecht Dürer. München 1914. — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. 2. Aufl. 1917.

Wolinsky, A. L.: Leonardo da Vinci (russisch). Petersburg 1900.

Woltmann, A.: Hans Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1. Aufl. I 1866, II 1868; 2. Aufl. I 1874, II 1876. — Chr. Amberger; in J. Meyers Künstlerlexikon I, S. 600. Leipzig 1872. — Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876. — Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair; in Dohmes Kunst und Künstler, Bd. I, IX, X, XI. Leipzig 1877. — Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878.

Woltmann, A., und Schmidt, W.: Heinrich Aldegrever; in J. Meyers Künstlerlexikon I, S. 239. Leipzig 1872.

Woltmann, A., und Woermann, K.: Geschichte der Malerei. Leipzig, I 1879, II 1882, III 1888. Neue Ausgabe der Malerei des Mittelalters von M. Bernath. Leipzig 1916.

Woermann, K.: Masaccio, Filippo Lippi, Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandajo; in Dohmes „Kunst und Künstler" II, S. 1. Leipzig 1878. — Masaccio und Masolino; in den „Grenzboten" 1880, S. 324. Leipzig 1880. — Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Südeuropa. Düsseldorf 1880. — Zur Pseudogrünewaldfrage; K. Chr. XVII, Sp. 201. Leipzig 1883. Desgl. (mit Angabe der übrigen Literatur) N. F. X, S. 145. Leipzig 1899. — Die Holbeinsche Madonna in Dresden; im Text zu Brauns Galeriewerk II, S. 23. Dornach und Paris 1884. — Michelangelos Leda nach alten Stichen; R. Kw. VIII, S. 405; IX, S. 360. Berlin und Stuttgart 1884 und 1885. — Über einige Werke Claude Lorrains; in Thodes „Kunstfreund" I, Sp. 273. Berlin 1885. — Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden, große Ausgabe; 1. Aufl. Dresden 1887; 7. Aufl. Dresden 1908. — Burgkmairstudien im Dresdner Kupferstich-Kabinett; Z. b. K., N. F. I, S. 40. Leipzig 1890. — Kirchenlandschaften; R. Kw. XIII, S. 337. Berlin und Stuttgart 1890. — Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei; in der Deutschen Rundschau VII, S. 32. Berlin 1891. — Handzeichnungen des Dresdner Kupferstichkabinetts. München 1896—98. — Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. Dresden 1892; 2. Aufl. 1907. — Raphaels Sixtinische Madonna; in „Kunst für Alle" IX, S. 97. München 1893. — Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894. — Cranachausstellung Dresden 1899. Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke. Dresden 1899. — Die Dresdner Cranachausstellung; Z. b. K., N. F. XI, S. 25, 55, 78. Leipzig 1900. — Piacentiner Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Raphaels Madonna Sistina; R. Kw. XXIII, S. 12. Berlin und Stuttgart 1900. — Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Eßlingen 1906. — Von deutscher Kunst. Eßlingen 1907. — Von Apelles zu Böcklin. Gesammelte Aufsätze. I, II. Eßlingen 1912. — S. auch Woltmann.

Wornum, R. M.: Some account of the life and works of Holbein. London 1867.

Worringer, W.: Lukas Cranach. München und Leipzig 1908. — Die altdeutsche Buchillustration. München 1912.

Wulff, O.: Unbeachtete Malereien des XV. Jahrhunderts in Florentiner Kirchen und Galerien; Z. b. K., N. F. XVII, S. 262, und XVIII, S. 99. Leipzig 1906 und 1907. — Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz; Jb. Pr. K. XXXIV, S. 99. Berlin 1913.

Wustmann, G.: Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter. Leipzig 1875. — Die Schongauer in Leipzig; K. Chr., N. F. XVIII, S. 321. Leipzig 1907.

Wustmann, R.: Zwei neue Dürer; Z. b. K., N. F. XXI, S. 49. Leipzig 1910. — Von einigen Tieren und Pflanzen bei Dürer; ebenda XXII, S. 109. Leipzig 1911. — Zur Frankfurter Künstlerfamilie Fyol; R. Kw. XXXVI, 1913, S. 99. Berlin 1913.

Wurzbach, A. v.: Quellen der Biographie Antonellos da Messina; K. Chr., N. F. VIII, S. 289. Leipzig 1897. — Niederländisches Künstlerlexikon, I. Wien u. Leipzig 1906.

Wyzewa, T. de: A propos d'un nouveau livre sur le Corrège; in Revue des deux mondes XL, S. 463. Paris 1907.

Yriarte, C.: Matteo Civitale. Paris 1886. — Mantegna. Paris 1901.

Ysendijck, J. J. van: Documents classés de l'Art dans les Pays Bas du 10. au 18. siècle. Brüssel 1880—89.

Zahn, A. v.: Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance. Leipzig 1866. — Masolino und Masaccio; in Zahns Jahrbüchern II, S. 155. Leipzig 1869. — Die Handzeichnungen Fra Bartolommeos im Besitze der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar; in v. Zahns Jahrb. III, S. 174. Leipzig 1870. — Die Dresdner Dürerhandschrift; ebenda IV, S. 202. Leipzig 1871. — Über H. Holbein den Älteren und Sigmund Holbein; ebenda V, S. 195. Leipzig 1872. — Die Ergebnisse der Holbeinausstellung; ebenda V, S. 147, 193. Leipzig 1872.

(Zanetti:) Della pittura veneziana. Venedig 1771.

Zappa, G.: Ambrogio Borgognone; in L'Arte XII, S. 51, 108. Rom 1909. — Bramante alla Certosa di Pavia; ebenda XIII, S. 161. Rom 1910. — Michelino da Besozzo miniatore; ebenda XIII, S. 443. Rom 1910.

Zarco del Valle, M. R.: Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Madrid 1870.

Zimmermann, E.: Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig 1893.

Zimmermann, M. G.: Hanns Müelich (Diss.). München 1885. — Die bildende Kunst am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern. Straßburg 1895. — S. auch Weber, A.

Zucker, M.: Albrecht Dürer in seinen Briefen. Leipzig 1908.

Zucker, P.: Raumdarstellung und Architekturwiedergabe bei Donatello; M. Kw. VI, 1913, S. 360. Leipzig 1913. — Raumdarstellung und Bilderarchitektur i. Florent. Quattrocento. Leipzig 1914.

Zwanziger, W. C.: Dosso Dossi. Leipzig 1911.

Register.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

